

معجم السرديات

محمد القاضي

محمد الخبو

أحمد السماوي

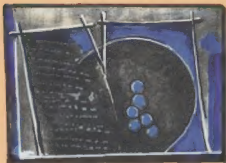
محمد نجيب العمامي

علي عبيد

نور الدين بنخود

فتحي النصري

محمد آيت ميهوب



إشراف

محمد القاضي



مكتبة
الأدب
المغربي

معجم السرديات

إشراف
محمد القاضي

تأليف

محمد القاضي، محمد الخيو، أحمد السماوي، محمد نجيب العمامي
علي عبيد، نور الدين بنخود، فتحي النصري، محمد نيت ميهوب



الكتاب : معجم السرديات
التأليف : مجموعة من المؤلفين
إشراف : محمد القاضي
القلاف : فارس خصوب

الناشرون : © دار محمد علي للنشر - تونس

ISBN: 978-9973-33-294-3

edition.moulali@tunet.tn

دار القاراي - لبنان

ISBN: 978-9953-71-443-9

مؤسسة الانتشار العربي - لبنان

دار نالة - الجزائر

دار العين - مصر

دار الملتقى - المغرب

الطبعة الأولى 2010

تباع النسخة الكترونياً على موقع :
www.arabicbook.com

بين يدي المعجم

يتدرج هذا الكتاب في سياق جهود ما فتر الباحثون يبذلونها في مجال التأليف المعجمي من جهة، وفي سياق حفل السرديات من جهة أخرى. ولئن كانت جلود التأليف المعجمي منتجة في الحضارة العربية الإسلامية، فإن هذا الضرب من التأليف ما لبث أن ضمر واقتصر أمره على جمع ما تفرق وتكرار ما جادت به قرائع القدامى دونما مواكبة لما يستجد في مستوى الممارسة اللغوية من جديد الألفاظ والمصطلحات. ولا عجب في هذا إذ التأليف المعجمي مرتبط وثيق الارتباط بإنتاج المعرفة، فكلما ازدهر العلم كان الإقبال على طلبه أشد والحاجة إلى توضيح مصطلحاته ومفاهيمه أوكد.

وتعدّ السرديات (Narratology/ Narratologie) من الحقول المعرفية الحديثة التي ازدهرت في النصف الثاني من القرن العشرين وما فتئت تتطور وتتوسع فتتغل من غيرها من المعارف كاللسانيات والسميائية والتداولية، كما تتسرّب إلى اختصاصات كثيرة شأن الأدب والتاريخ والفولكلور والمسرح والسينما والموسيقى...ومن شأن هذا التوسع أن ينزل السرديات منزلة محورية من البحث المتعدد الاختصاصات في عصرنا.

والناظر في المجال العربي يلاحظ أنّ انتقال السرديات إلى لسان العرب لم يتأخر كثيراً عن زمن ظهورها في اللغات الغربية، فعند السبعينيات كان عدد من الجامعات العربية يدرّس السرديات وإن بأسماء أخرى. وعلوّ الأستاذ توفيق بّكار كان رائداً في هذا المجال إذ كان في بدايات السبعينيات من القرن العشرين يدرّسها لطلبة الأستاذية بالجامعة التونسية باسم "المناهج الحديثة". وقد ترقّب على ذلك أن تكاثرت الدراسات السردية تكاثراً زاد من وتيرته أن امتهلها أغلب المقبلين عليها فاشتق كلّ باحث من عنده مصطلحات لم يقابلها بما اجترحه غيره. فكان تفاق سوق السرديات سبباً من أبرز الأسباب التي أدّت إلى تفاق الوضع المصطلحي في هذا الحقل الممتد الأطراف.

وزاد الطين بلة أنّ هذا العدّ الذي لا يتقطع من المصطلحات لم يواكبه نشاط

معجمي يَتَنَزَّعُ وضع المصطلحات ويستصفي منها ما يكون أقرب إلى الوقاء بمقتضيات المعنى، فلنا نعرف في العربية إلا معجمين أحدهما وضعه جيرالد برنس بالإنكليزية بعنوان "معجم السرديات" (Dictionary of Narratology) ونقله إلى العربية عابد خزندار⁽¹⁾ بعنوان "المصطلح السردى" والسيد إمام بعنوان "قاموس السرديات"⁽²⁾، والآخر "معجم مصطلحات نقد الرواية" للعليف الزيتوني⁽³⁾، وقد أثبت صاحبه في بدايته مقابلاً إنكليزياً لعنوانه هو (A Dictionary of Narratology) والمعجمان كلاهما - وإن اختلفا من جهة العنوان الأصلي على الأقل - مع معجمنا هذا - لا يشملان المصطلحات السردية، ولا يقدمان للمصطلح شرحاً وافياً، ولا يلتزمان خطّة واضحة في وضع المصطلح.

من هنا نشيّن أهميّة أن يكون بين أيدي الباحثين والطلّاب والمتقنين العرب عامّة معجم مختصر في السرديات يوضّح الغوامض ويقف على الفوارق ويقدم مداخل تجمع بين الجانبين النظري والتطبيقي. ولعلّ من أهمّ دواعي تأليف هذا المعجم كثرة المصطلحات المتداولة في هذا الميدان وقلة التيسر بين الباحثين في شأنها حتّى تعددت مقابلات المصطلح الواحد وتوسّرت على المصطلح أن يضطلع بدوره التحليلي، ومن ثمّ ضاعت المفاهيم واقتطعت إلى صفتي الجمع والمنع. وسعيّاً إلى مجاوزة هذا الوضع عمد فريق المعجم إلى الرجوع إلى المصطلحات والمفاهيم السردية في مظانّها الغربية: الفرنسية أولاً والإنكليزية في العرجة الثانية يتفهّمها ويشقّق معانيها. لذلك يجد قارئ المعجم المصطلح باللّسنتين الفرنسي والإنكليزيّ مثنياً في رأس كلّ مدخل بجدهاء مقابله العربيّ كما يجد في صلب المدخل ذكراً للمصادر النظرية المعتمدة. ومن شأن ذلك أن يتيح للقارئ أن يتأخّد من المصطلح وأن يتوسّع في معانيه وأبعاده إن شاء.

وقد أردنا لهذا المعجم أن يكون حصيلة للجهود السابقة فيفيد ممّا أنجز ويتجنّب - ما أمكن - أن يكرّر الأخطاء. لذلك يجد الباحث في حال تعدّد المصطلح العربيّ أنّ فريق المعجم انطلق من الرصيد المصطلحيّ المتداول في الكتابات العربية وتخيّر منها ما بدا له أقرب إلى الصواب من وجهة شموليّة، فلم ينظر إلى المصطلح ممزولاً عن غيره وإنّما نظر إليه من حيث صلته بسائر المصطلحات المجانسة له أو القريبة منه. فإن لم

(1) جيرالد برنس: المصطلح السردى، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بري، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، عدد 368، القاهرة، 2003.

(2) جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميراث النشر والطباعة، القاهرة، 2003.

(3) د. العليف الزيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، 2002.

يجد فيما جرى عليه السابقون ما ينبغي بالتقصّد اصطنع مصطلحاً جديداً، ولكنّه لم يمتنع الباحثين السابقين جهنهم بل أثبت كلّ مصطلح اقترحوه - وإن لم يقرّه - في موضعه من الترتيب الأبجديّ ووضع إزاءه كلمة "راجع" للإشارة إلى المصطلح المعتمد في هذا المعجم والذي يجد فيه القارئ ضالّته. ولقد قمنا بهذا العمل لتحقيق غايتين أولاهما تكريس التراكم المعرفي الذي لا يكون إلاّ إذا بنى اللاحق على السابق، وثانيتهما الأخذ بيد الباحثين والطلّبة حتى لا تحدث في أذهانهم بلبلة ولا قطيعة مع السائد. فإن عاد أحدهم إلى دراسة سابقة فيها مصطلح لم يؤخذ به في هذا المعجم فإنّه يجد في الكتاب ذلك المصطلح وأمامه المصطلح الذي أقرّه فريق المعجم. وعلى هذا النحو فإنّ قاعدة العمل لدينا ليست إلغاء الغير ولا محو ما قاموا به وإنّما هي إنشاء حلقات معرفيّة تُسلم - مع الزمن - إلى توحيد المصطلح وتساعد - بناء على ذلك - في تقدّم البحث العلميّ.

وإذا كان التأليف في مجال المعجميّة حسيراً فإنّ عملنا في هذا الكتاب جعلنا أمام معضلتين مدار أولاهما على عسر العثور على المصطلح، ومدار الثانية على دقّة المفاهيم وتشعبها. أمّا مبادئ الخفّة الاصطلاحيّة المعتمدة في هذا المعجم فيمكن إيجازها في ثلاثة: أوّلها اعتماد الترجمة باستخدام اللفظ المعروف في لسان العرب ما كان ذلك ممكناً، وثانيها توليد المصطلح باعتماد قواعد الاشتقاق من الفصيح، وثالثها الافتراض بالهجوء في حالات قليلة إلى التعريب من اللغات الغربيّة وذلك حين ينعدم المقابل العربيّ أو يُقصر الاشتقاق عن الوفاء بالغرض أو يكون مدرجة للاشتراك (polytonie). وقد رأينا ألاّ نعتمد إلى التوليد أو الافتراض إلاّ إذا لم توفر الترجمة ركناً أو أكثر من أركان المعنى. ولقد رأينا بعد طول نقاش وتعريب أن يكون ترتيب المداخل حسب الحرف الأوّل فالثاني فالثالث لا حسب حروف الجذر اللغويّ لما في ذلك من تيسير على طالب المعرفة ومساعدة له في الوقوع على بغيته.

وأما من جهة المفاهيم فقد حرصنا على الرجوع إلى المؤلفات الغربيّة الأصليّة، ولم نقنع بالمراجع الثانويّة، وأشرنا إلى ذلك في موضعه من المادة التعريفية. غير أنّ عملنا - وإن كان في أعليه مستمداً من تلك المراجع - لا يعمد اجتراراً لها. ذلك أنّنا عمدنا في حالات كثيرة إلى المقابلة بين المفاهيم عند منكر واحد أو عند منكرين فأكثر والموازنة بينها وبين التطوّر التاريخي الذي طرأ عليها. كما أنّنا سعينا جاهدين في

مواضع شتى إلى إجراء تلك المصطلحات والمفاهيم على نصوص عربية قديمة وحديثة استدلالاً على مسألة أو اختباراً لفكرة أو كشفاً لخصيصة إبداعية. ومن هنا كان مجموعنا منفرداً في ثرى الثقافة العربية لا مجرد صدق للثقافة الغربية.

وإننا لنرجو أن نكون قد بلغنا مقصدنا وفقّمتا للغة العربية وللثقافة العربية وللقرّاء العرب أداة عمل ينتفعون بها، وفتحنا الطريق لأعمال أخرى مقبلة تكمل ما بدأناه وتجاوز ما وقفنا عنده.

محمد الفاضلي

تونس في 16 أوت/ أغسطس/ آب 2010

مقدمة

أنجز هذا العمل في إطار وحدة الدراسات السردية التي أنشئت بكلية الآداب والفنون والإنسانيات بجامعة متونة سنة 2003. غير أنّ الأساتذة الذين أنشؤوا هذه الوحدة وعكفوا على هذا العمل المضني لا ينتمون جميعاً إلى كلية واحدة ولا إلى جامعة واحدة. فمحمّد الخبر وأحمد السماوي من كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة صفاقس، ومحمّد نجيب العمامي من كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة سوسة، وفتيحي التصري ومحمّد آيت ميهوب من كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بجامعة تونس الأولى، ونور الدين بنخود من المعهد العالي للعلوم الإنسانية بجامعة المنار، وعلي عبيد ومحمّد القاضي من كلية الآداب والفنون والإنسانيات بجامعة متونة. ولعلّ هذا التعدّد يسم المعجم بسمة المصداقية ويجعل القارئ يطمئنّ إليه ويأمن إلى ما يجده فيه. وإذا كان هذا التباعد الجغرافي قد أعنت المؤلفين وكلفهم من أمرهم شططاً، فإنّه من جهة أخرى قرّب بينهم علمياً وجعل بينهم مودة لم تزحها الأيام إلا متانة ومطروحاً.

كان هذا المعجم حلماً راود أعضاء وحدة الدراسات السردية، وكان تحديّاً تصدّوا له وأقبلوا عليه بكلّ ما أوتوا من جدّ وجهد، وكان إلى ذلك مدرسة تعلّموا فيها أنّ العلم خضّم لا يخوّض فيه إلا من درّب النفس على التواضع والإنصات إلى الغير وقبول الرأي المخالف ورضي بالعودة إلى صمته مراراً بالتفتيح والمراجعة والتشليب. وللملك فإنّ مداخل المعجم وإن كانت ممهورة بالحروف الأولى لأسماء أصحابها قد خضعت كلّها للقراءة الجماعية غير مرّة وأسهم سائر الأعضاء في تحريرها وتجهيزها. أمّا الرموز المستخدمة فهي كما يلي:

أ. س. : أحمد السماوي

ع. ح. : علي عبيد

ف. ن. : فتيحي التصري

م. آ. م. : محمّد آيت ميهوب

م. م. خ. : محمّد الخيو

م. ق. : محمّد القاضي

م. ن. ع. : محمّد نجيب العمامي

ن. ب. : نور الدين بنخود

لقد أردنا لهذا المعجم أن يسدّ ثلثة في السرديات العربية فيقدم للباحثين والطلبة أداة عمل توضح لهم ما استغلّق وتواكب ما جدّ في هذا المجال المتّسع الذي أصبح منذ سنوات قليلة يتصدّر الباحث الأدبية وغير الأدبية. ولعلّ هذه الفورة قد أسهمت في تنزيل السرديات منزلة رفيعة في المجال الثقافي العربي، ولكنها من جهة أخرى جنت على هذا الاختصاص جنائياً يُخشى أن تكون قد أصابته في مقتل. ذلك أنّ صمود نجم السرديات أخرى عدداً كبيراً من الباحثين العرب بخوض غمارها، فاختلط الحابل بالنابل واضطربت المصطلحات وغمضت المفاهيم وكثر حاطبو الليل وندو من يمكن أن ينهض قدوة في الميدان يعتدّ به ويحتجّ بأقواله. لذلك كانت مهمتنا حيرة لا يستطيع أن ينهض بها الباحث الفرد، لا بل إنّ الفرق من الباحثين ربّما اعترضه من المصاعب والمزالق ما يبطّ المهمة ويوهن العزم.

وبعد، فهذا الذي تجلده بين يديك أوّل معجم في السرديات مؤلّف في اللغة العربية. وهو لا يقتصر على إيراد المصطلحات ومقابلاتها الأجنبية وإنّما هو معجم موسوعيّ بنيّاه على مناخل يجمع كلّ منها بين الاستقلال والترابط مع غيره. فالمدخل مستقلّ من حيث أنّه يحمل عنواناً بالعربية أثبت إلى جانبه المقابل باللغتين الفرنسية والإنكليزية. يقفو ذلك تعريف بالمصطلح عوّلتنا فيه على المصادر الأتّها في لغاتها الأصلية واقتصرنا من كلّ منها على إيراد اسم المؤلف وسنة صدور الكتاب أو المقال بين قوسين. وقد سعينا إلى بيان التطوّر الذي اعترى المصطلح من جهة التاريخ والأبعاد التي أحال إليها من جهة المفهوم، وأجرينا المصطلح إن اقتضى الأمر على نصوص سردية عربية أو أجنبية، قديمة أو حديثة أثبتناها بين قوسين حينما بالمصادر.

وإلى ذلك فالمدخل مترابط مع غيره من المناخل، وآية ذلك ما تجده في مته من إحالات إلى مصطلحات أخرى موجودة في المعجم في صورة مناخل يحتاج إليها القارئ لفهم المدخل الذي هو بصدد قراءته. واصطلحنا على ذلك بنجمة (☆) يستطيع القارئ أن يهندي بها لتدقيق جوانب المصطلح. وختمنا كل مدخل بالمواد ذات الصلة وأوردنا فيها مصطلحات أخرى لها بالمصطلح المعنويّ قرابة ويستطيع القارئ أن يثر فيها على معلومات تزيد معارفه وتوسّع ثقافته. ومن وجوه الترابط بين المناخل أيضاً ما عمدنا

إليه في حال تعدّد المصطلحات من إيراد لمصطلحات سرديّة شاعت بين الدارسين ولكنّا لم نأخذ بها، فأشرنا إليها وأحلّنا الرائب في فهمها على المصطلح الذي ارتضيناه وجعلناه مدخلاً في هذا المعجم.

وقد قَبَلْنَا المعجم بقائمة المصادر والمراجع العربيّة والأعجميّة، وأضفنا إلى ذلك ثلاثة مصادر يضمّ أوّلها سائر المداخل الواردة في المعجم باللغة العربيّة، ويحتوي الثاني على المداخل باللغة الفرنسيّة، وخَصَصْنَا المسرد الثالث للمداخل باللغة الإنكليزيّة. وعلى هذا النحو تكون قد وقُرْنَا على الطلّبة والباحثين الكثير من الوقت، وسَرَرْنَا عليهم الإفادة من المعجم في مختلف الحالات التي ربّما دعتهُم إلى الاستعانة به.

إنّ هذا العمل ما كان له أن يظهر على هذا النحو لولا ما وجدناه من مساعدة من زملاء أفاضل راجعوا المصطلحات بالإنكليزيّة وصوّبوا ما وجب تصويبه وهم منير الشريكي وفيصل معالج وعبد الطّيف الجلولي من كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بصفاقس وبلغاسم بن ميم من كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بسوسة فلمن خالص الشكر ووالمر العرفان.

وإذا كان لي شخصيّاً من واجب في هذا المقام فهو إهداء الشكر إلى أعضاء وحدة الدراسات السردية كلّهم لتكليفهم لّي بأن أضطلع بالإشراف على هذا العمل الجماعي وأنوّلّي تقديمه للقراء. وهذا شرف كبير لي أرجو أن أكون به جديراً. وإذا كنت لا أستحي أحداً من أعضاء وحدة البحث الذين أنفقوا من وقتهم ومالهم وراحتهُم دون حساب لئنني أخصّ بالشكر محمّد نجيب العمامي لما بذله من جهد في تجميع مواد المعجم وصياغتها إعلاميّاً حتّى خرجت على هذه الصورة. كما أتوجّه بخالص الشكر لمحمّد النّيبو الذي قبل أن يتولّى رئاسة الوحدة حين انتقلت إلى العمل في المملكة العربيّة السعوديّة وبذل من الجهد قصاره حتّى يتواصل العمل واللقاء بين أعضائها، ولولا تفانيه وحنّكه في التسيير ودماثة أخلاقه لما قُبِلَ لهذا المعجم أن يرى النور.

ولا بدّ لي ختاماً أن أتوجّه باسم أعضاء الوحدة كلّهم بجزيل الامتنان إلى شكري المبعوث حميد كليّة الآداب والفنون والإنسانيّات بمقرّية لما لَزُر به وحدة الدراسات السردية في مختلف الأنشطة التي قامت بها، ولما لقيه هذا المعجم لديه من عطف وتشجيع ودعم.

والله أسأل أن يجعل هذا العمل أداة للخير وأن يثبته به.

محمّد القاضي

تونس في 20 جويلية/يوليو 2010

الف

Conjunction/Conjunction

الاتصال

الاتصال لغة هو الانضمام والاجتماع والالتزام بين المنفصلين. وقد استخدم "غريماس" (Greimas, 1966) هذه الكلمة للدلالة على علاقة عدم الافتراق بين الذات والموضوع ورمز للاتصال بـ (A).

ويكون الاتصال في ملفوظ الحالة⁽⁸⁾ كما هو الحال مثلاً في قولنا: "الرجل ذو مال"، فالذات (الرجل) متصلة (A) بالموضوع (المال). ويمكن أن يكون الاتصال في ملفوظ الفعل⁽⁹⁾ وهذا يفترض مروراً من حالة إلى حالة أخرى، فقولنا: "كسب زيد مالاً" يدلّ على تحوّل من ملفوظ حالة انفصاليّ بين الذات (زيد) والموضوع (المال) إلى ملفوظ حالة اتصاليّ بينهما، وذلك بواسطة ذات فاعلة⁽¹⁰⁾ اضطلمت بعملية التحويل.

وبناءً على هذا يتخذ الاتصال صورتين فيكون جامداً إن تعلّق بذات حالة⁽¹¹⁾ متصلة بموضوع، ويكون متحرّكاً إن كان من صنع ذات فاعلة تتولّى الجمع بين ذات وموضوع، وقد تكون تلك الذات متطابقة مع الذات الفاعلة فيكون الفعل انعكاسياً (كأنّ يعمل المرء فيحصل على مال) وقد تكون ذات الحالة مختلفة عن الذات الفاعلة (كأن يهب الرجل ابته سيارة).

وتساعدنا ثنائية الانفصال⁽¹²⁾ والاتصال على تحويل المقولات المنتمية إلى البنى الدلالية من قبيل الحياة والموت إلى البنى السردية والفاعلية، وذلك بأن نحلّ في المقولة الأولى فاعلاً⁽¹³⁾ ذاتاً يمكن أن يكون متصلاً بفاعل موضوع أو منفصلاً عنه. ويتمّ تجميع الملفوظات الاتصالية والانفصالية لتكوّن منها البرامج السردية⁽¹⁴⁾. ويساعدنا مفهوم الاتصال والانفصال على تنظيم النصّ بطريقة غير طريقة تقسيمه إلى فقرات،

ومن ثم لفرّته يمكننا أن ننزل الاتصال والانفصال في مستوى زمنية النصّ، والغضاء النصّي، والممتلئين^(٥٠)، والقيم.

» الموائد ذات الصلة. - انفصال، ذات حالة، ذات فاعلة، ممثّل، ملفوظ حالة، ملفوظ فعل، فاعل، برنامج سرديّ.

م. ق.

اثر الواقع

Effet de réel / Real Effect

يحمل هذا المفهوم الذي استخفمه "رولان بارت" (Barthes, 1968) على جزئيات أو تفاصيل تذكر في سياق الوصف^(٥١) ويستحيل على التحليل السردّي مهما بلغت درجة شموله أن يستند إليها آتة وظيفة تبرّر ذكرها في القصة^(٥٢). ومثال ذلك قول "فلوبيير" في أنصوصة "قلب طيب" (Un cœur simple) واصفاً القاعة التي تمكث بها السيّدة "أوبان": "كان بيتا قديم تحت بارومتر يحمل كومة هرميّة من العلب والكرتون" (O. Flaubert, Trois contes). لئن كان في ذكر "فلوبيير" للبيانو ما يحمل على الانتماء البرجوازيّ لصاحبه، وفي العلب علامة على حالة الفوضى، وهو ما يندرج في تصوير الجزّ العام في منزل السيّدة "أوبان"، فإنّ ذكر البارومتر غام من كلّ غائيّة. إنّ هذه الجزئيّة لا تصلح إلّا لإفهام القارئ^(٥٣) أنّ القصة تذكرها لمجرّد أنّها موجودة وأنّ الراوي^(٥٤) الذي تخلّى عن وظيفة اختيار الأحداث^(٥٥) وتوجيه القصة يخضع لسيطرة الواقع ولسيطرة ما هو موجود وينبغي أن يُعرض.

إنّ التفصيل غير المفيد يبدو، إذا نظرنا إليه من جهة البنية، مزجياً بل يبدو إفرازاً لتurf سرديّ. وهو ما دعا "بارت" إلى التساؤل عمّا إذا كان كلّ شيء في القصة ذا معنى، وإذا لم يكن الأمر كذلك فما دلالة انعدام المعنى. وتكتسي هذه الإشكاليّة أهميّة خاصّة بالنسبة إلى التحليل البنيويّ للقصص.

» الموائد ذات الصلة. - مشاكلة، وهم مرجعيّ، وصف.

ف. ن.

إجمال راجع مجمل

(Sommaire/Summary)

إحالة

Renvoi/Parapomèment

ورد هذا المصطلح عند "جيونات" (Genette, 1972, 1983) في سياق دراسته للترتيب^(١٤) في الخطاب القصصي^(١٥) وبالنسبة في معرض كلامه على وظائف الارتداد^(١٦). وقد أطلق تسمية "الارتداد التكميلي" أو "الإحالة" على الارتداد الداخلي المضمن في الحكاية^(١٧) والذي يند فجوة سابقة في القصة^(١٨). وهذه الفجوة قد تنأى من الإضمار^(١٩) أي من قفز القصة على فترة زمنية ما أو من الحجب^(٢٠) أي من إسقاط معطى من المعطيات من مرحلة زمنية شملتها الفضة، كان يهتس الراوي^(٢١) وقائع طفولته وهو بحجب عمداً ذكر أحد أفراد أسرته.

» العودة ذات الصلة. - ارتداد، تذكير، حجب.

قد. ن.

اختبار

Epreuve/ Proof

الاختبار مصطلح استخدمه "فلاديمير بروب" (V. Propp, 1928, 1970) في متواله الوظائف وفي الوظيفة^(٢٢) الثانية عشرة تحديداً. فقد خلص من دراسة الحكايات العجيبة إلى أنّ البطل^(٢٣) يخضع لاختبار (أو اختبار أو هجوم أو نحوها) يؤهله للحصول على أداة سحرية أو مساعد سحري.

وزاد "غريماس" (Greimas, 1993) الاختبار تفصيلاً عندما قارنه بالهبة (Doe) معتبراً أنّ الهبة، خلافاً للاختبار، تفتسي، في الآن نفسه، الإسناد (Attribution) والتخلي (Renonciation). وتكون بين مرسل^(٢٤) ومرسل إليه^(٢٥) في حين أنّ الاختبار شكل سرديّ للانتقال يفترض تلازم التملك (Appropriation) والانتزاع (Dépossession). بل إنّ "غريماس" قرع الاختبار إلى أنواع ثلاثة هي:

- الاختبار الترشحي (Epreuve qualifiante) ويجري بين الفاعل^(٢٦) والواهب، فتكتسب فيه الذات الفاعلة^(٢٧) الكفاءة^(٢٨) لتحقيق موضوع الرغبة. ويمكن الاستدلال عليه

في أمثلة القبرة والفيل (ابن المقفع، كليله ودمنة) بإحراز القبرة الكفاءة من خلال استماتتها بالمقاوم والضفادع وقدرتها على تحقيق رغبة الانتقام من الفيل.

- والاعتبار الحاسم (Épreuve décisive) أو الرئيسي القائم على الإنجاز^(٤٠) يدور بين الفاعل والفاعل الضئيل. وينتهي إما بنجاح الذات في تحقيق الموضوع أو فشلها في ذلك. ويتجلى، في أمثلة ابن المقفع نفسها، في تمكن القبرة من الفيل وانطلاق حيلتها عليه.

- والاعتبار التمجيدى (Épreuve glorifiante) ويتم بين الفاعل والمرسل. وفيه يكون الاعتراف (Reconnaissance) بالطل. ولئن ورد في نص ابن المقفع مضمراً فإنه قد يُستشف من تمجيد القبرة لحيلتها وتعرضها بقرارة الفيل.

► المواظ ذات الصلة. - وظيفة، بطل، مرسل، مرسل إليه، فاعل، ذات، كفاءة، إنجاز.

ع.ع.

إرادة الفعل

Vouloir faire/Having the volition to do

هي إحدى الجهات (Modalité) الأربع التي ترتبط بالكفاءة^(٤١) وتؤسس الذات الفاعلة^(٤٢). فحين نقول: "أراد الرجل أن يخرج" فإن عمل الذات (الخروج) ممكن الوقوع ولكنه لم يقع أي لم يبلغ مستوى الإنجاز^(٤٣). والخروج يمكن أن يقع ويمكن ألا يقع. ومن ثم فإن إرادة الفعل جهة من جهات الاحتمال، وهي تغير علاقة الذات الفاعلة بفعلها^(٤٤). وثبعاً لذلك فإن هذا التغير الجهوي يقتضي ذاتاً هي الذات الجهيبة. وقد بين "غريماس" (Greimas, 1966) أن جهة إرادة الفعل يمكن أن تتخذ صوراً أربعاً هي:

- إرادة الفعل: إرادة الخروج

- عدم إرادة الفعل: عدم إرادة الخروج

- إرادة عدم الفعل: إرادة عدم الخروج

- عدم إرادة عدم الفعل: عدم إرادة عدم الخروج

ومن خلال هذه الجهات يمكن أن نحدد الدور الفاعلي^(٤٥) للذات.

► العواظ ذات الصلة. - برنامج سردي، ملفوظ حالة، ملفوظ فعل، كفاءة، ذات فاعلة، إنجاز، فعل.

ارتجاع فني راجع ومضة وراثية

(Flash-back)

الارتداد

Analepse, Rétrospection / Analepsis or Retrospection

تقتضي دواصة الترتيب الزمني^(٤٥) في القصة^(٤٦) مقارنة نظام تتابع الأحداث^(٤٧) أو المقاطع الزمنية في الخطاب بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع نفسها في الحكاية^(٤٨). وهو ما يخوّل للدارس الوقوف على ما يدخله الراوي^(٤٩) من تحويل يتخذ صورتين أساسيتين: الارتداد والاستباق^(٥٠). والارتداد هو سرد لاحق^(٥١) لحدث سابق للمرحلة التي أدركتها القصة، مثلما هو الشأن في هذا المثال الذي يعود فيه الراوي في اليوم الثاني من وصوله إلى القرية إلى أحداث وقعت في اليوم الأول: «استقبلت ثاني يوم وصولي [...] و جاءت أمي تحمل الشاي [...] فجاءت تذكّرت وجهاً رأيته بين المستقبلين [...] لا أعلم ماذا أثار فضولي، لكنني تذكّرت أنه يوم وصولي كان صامتاً. كلّ أحد سألني وسأله [...] لكنّ مصطفى لم يقل شيئاً، ظلّ يستمع في صمت» ينتم أحياناً، ابتسامة أذكر الآن أنها كانت غامضة، مثل شخص يحدث نفسه. نيت مصطفى بعد ذلك، فقد بدأت أعيد صلتني بالناس والأشياء في القرية.^١ (الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال)

وتشكّل كلّ مفارقة زمنية^(٥٢) سواء اتخذت شكل ارتداد أو استباق مستوى زمنياً فرعياً بالنسبة إلى السياق الذي تندرج فيه. وقد وسم «جونات» (Genette, 1972, 1983) المستوى الزمني الذي تنفرّع منه المفارقة الزمنية بالقصة الابتدائية^(٥٣). ونجد عند هذا الباحث تصنيفاً للارتداد اعتماداً على موقعه من المجال الزمني للقصة الابتدائية. وعلى هذا الأساس يميز بين ارتداد داخلي تقع سحته^(٥٤)، أي العدة الزمنية التي يستغرقها من انفتاحه إلى انغلاقه، داخل مجال القصة الابتدائية الزمنية، وهو ما ينطبق على المثال المذكور آنفاً، وارتداد خارجي تقع سحته خارج مجال القصة الابتدائية الزمنية مثلما هو الشأن في هذا المثال: «صحيح.. أين يسهر وهو أنظف من الصبني بعد غسله؟ وليس معه قرش صاغ واحد حتى يذهب إلى (غرة) أبو الإسعاد ويطلب القهوة على البشة ويتبعها بكرسيّ الدخان [...] وهو لا يستطيع أن يخطف وجهه إلى الشيخ عبد المجيد، حيث يجده مترعاً والمدفأة أمامه والكنكة النحاسية ثقلي وتوشوش على مهل [...] لا يستطيع أن يتنحى ويطرق باب عبد المجيد لأنه أول أمس فقط دفع الرجل من فوق

مدار الساقية فأوقعه في الحوض، وأضحك عليه الشارد والوارد لما دبّ الخلاف بينهما على مصاريف إصلاح الساقية. ومن ساعتها ولسان الشيخ لا يلافت لسانه* (يوسف إدريس، أرخص ليالي).

إنّ الارتداد في هذا المثال يقع خارج مجال القصة الابتدائية الزمني باعتبار أنّ حكاية الشخصية الرئيسة الباحثة عن مكان تقضي فيه السهرة تستغرق مدّة زمنيّة محدودة تمتدّ من وقت أدائها لصلاة العشاء حتى العودة إلى البيت والنوم. ويكون الارتداد مختلطاً إذا كان بعض سعة خارج مجال القصة الابتدائية الزمني وبعضها داخلاً.

وينقسم الارتداد الداخلي بدوره إلى ارتداد داخلي مضمن في الحكاية ويكون مضمونه النصي موصولاً بمضمون القصة الابتدائية (المثال الأول) وارتداد داخلي غير مضمن في الحكاية وله مضمون قصصي مختلف عن مضمون القصة الابتدائية. وقد ميّز "جونات" في الضرب الأول بين الارتداد المتضمّن أو الإحالة^(٥٤) - وهي تضطلع بسدّ فجوة سابقة في الحكاية بإسماراً^(٥٥) كانت أو حجباً^(٥٦) (المثال الأول) - والارتداد التكراريّ أو التذكير^(٥٧) ومعه يعود السرد إلى حدث سبق ذكره.

وإذا كان تصنيف الارتداد إلى داخليّ وخارجيّ يستند أساساً إلى وقوع مداء^(٥٨) داخل المجال الزمنيّ للقصة الابتدائية أو خارجه، فثمّة تصنيف آخر يستند إلى السعة^(٥٩) وحسب. فالارتداد سواء كان داخليّاً أو خارجيّاً أو مختلطاً يعتبر كاملاً حين يمتدّ حتى ينغمّ إلى القصة الابتدائية في منطلقها الزمنيّ (بالنسبة إلى الارتداد الخارجيّ) أو حين ينخلق في النقطة الزمنيّة نفسها التي توقفت فيها القصة الابتدائية لتفسح له المجال (بالنسبة إلى الارتداد الداخليّ أو المختلط). ويعتبر الارتداد جزئيّاً إذا انتهى بإسمار ولم ينغمّ إلى القصة الابتدائية (بالنسبة إلى الارتداد الخارجيّ) أو إلى النقطة الزمنيّة التي توقفت فيها القصة الابتدائية (بالنسبة إلى الارتداد الداخليّ أو المختلط).

» المواد ذات الصلة. - ترتيب، مفارقة زمنيّة، استباق، مدى، سعة.

إرصاد راجع تضمين انعكاسي

(Mise en Abyme)

اساس بنائي

Base morphologique/Morphological Basis

استخدم *فلاديمير بروب* (V. Propp, 1970, 1928) مصطلح الأساس البنائي في سياق حديثه عن الحكايات العجيبة للدلالة على مجموع الوظائف التي كان قد خلص إليها أثناء تدبره مدوّنته التي تضمّ مائة حكاية وحكاية عجيبة وتألّف القائمة من إحدى وثلاثين وظيفة^(*) رتبها على النحو التالي:

- 1 - الابتعاد: مغادرة فرد من أفراد الأسرة مسكته.
- 2 - المنع: خضوع البطل^(*) لمنع.
- 3 - الفرق: خرق المنع.
- 4 - الاستخبار: تزوّد المعتدي بمعلومات.
- 5 - الإخبار: حصول المعتدي على معلومات متعلّقة بضيّته.
- 6 - الخداع: محاولة المعتدي خداع ضيّته قصد الظفر بها أو بما تمتلكه.
- 7 - التواطؤ: انخداع الضيّة فساعدتها عدوّها عن غير قصد.
- 8 - الإساءة أو الافتقار: يسيء المعتدي إلى أحد أفراد الأسرة، أو يحتاج أحد الأفراد إلى شيء ما أو يرغب في الحصول على أمر من الأمور.
- 9 - الوساطة أو لحظة التحوّل: عند إشاعة خبر الإساءة أو الافتقار يُتوجّه إلى البطل يطلب أو بأمر وطّالِب بالقيام بالبحث.
- 10 - بداية الفعل المضادّ: يقبل البطل القيام بالبحث أو الاضطلاع بالفعل.
- 11 - الرحيل: مغادرة البطل مسكته.
- 12 - أولى وظائف الواهب: خضوع البطل لاختبار أو استخبار أو هجوم أو خير ذلك وتأقّله للحصول على أداة سحرية أو مساعد^(*) سحريّ.
- 13 - ردّ فعل البطل: يردّ البطل على مبادرات الواهب.
- 14 - تسلّم الأداة السحرية: وضع الأداة السحرية على ذمّة البطل.
- 15 - الانتقال في المكان من مملكة إلى أخرى أو السفر رفقة دليل: يُنقل البطل أو يُقاد أو يُحمل إلى موضع قريب من مكان ضالّه.
- 16 - المعركة: خوض البطل معركة ضدّ المعتدي.

- 17 - العلامة: حمل البطل أمانة.
 - 18 - الانتصار: انهزام المعتدي.
 - 19 - الإصلاح: يتم إصلاح الإساءة أو تفادى الافتقار.
 - 20 - العودة: رجوع البطل.
 - 21 - المطاردة: يُطارَد البطل.
 - 22 - النجدة: تتم نجدة البطل.
 - 23 - الوصول خفية: وصول البطل خفية إلى مسكنه أو إلى بلاد أخرى.
 - 24 - الادعاءات الكاذبة: يروج البطل الزائف مزاعم كاذبة.
 - 25 - المهمة المسيرة: يُعرض على البطل القيام بمهمة شاقة.
 - 26 - إنجاز المهمة: إنجاز البطل المهمة.
 - 27 - التعرف: يقع التعرف إلى البطل.
 - 28 - الانكشاف: انكشاف أمر البطل الزائف.
 - 29 - تغير الهيئة: ظهور البطل في هيئة جديدة.
 - 30 - العقاب: يُعاقب البطل الزائف أو المعتدي.
 - 31 - الزواج: يتزوج البطل ويعطي العرش.
- ولاحظ "بروب" أنَّ الحكايات العجيبة مهما كان عددها إنما تدور أحداثها^(٥١) في تلك هذه الوظائف. ويمكن لهذه الوظائف ألا توجد برمتها في حكاية، لكنها مع ذلك تتابع على نحو يلوح فيه بعضها ناجماً من بعض، بل إنَّ تولدنا ذاك ثملبه ضرورتان إحداهما منطقية والأخرى جمالية، وإنَّ هذه الوظائف تنظم غالباً في شكل أزواج من قبيل المنع/ الخرق، والاستخبار/ الإخبار، والمعركة/ الانتصار، والمطاردة/ النجدة، وغيرها. كما لفت "بروب" الانتباه إلى أنَّ الحكاية العجيبة تبدأ بوضع أولي لا يعتبر وظيفته إلا أنه مع ذلك عنصر هام يسطوع بذكر عدد أفراد الأسرة أو الإشارة إلى من سيكون البطل.
- وأشار أيضاً إلى أنَّ بعض الوظائف تلتزم فيما بينها منطقياً فتكوّن دوائر (Sphères) تتطابق مع الشخصيات^(٥٢) التي تنهض بالأعمال^(٥٣). وهذه الدوائر سبع وثلاث "بروب" كما يلي:

1 - دائرة المعتدي: وتتجسم في الإساءة والصراع والمطاردة.

2 - دائرة الواهب: وتضم وضع الأدلة السحرية على قوة البطل.

- 3 - دائرة المساعد: وتضمّن انتقال البطل في المكان وإصلاح الإساءة أو الاختصار والنجدة والاضطلاع بالمهامّ الشائقة وتفسير حبة البطل.
 - 4 - دائرة الأميرة أو الشخص الذي يُبحث عنه: وفيها طلب القيام بمهامّ شائقة، ووضع علامة، والتعرّف إلى البطل الحقيقي، واكتشاف البطل الزائف، ومعاينة المعتدي، والزواج.
 - 5 - دائرة المرسل: وتضمّن إرسال البطل لمواجهة إحدى المشاق.
 - 6 - دائرة البطل: وتضمّن الرحيل والاستجابة لمطالب الواهب والزواج.
 - 7 - دائرة البطل الزائف: ويتجسّم فيها الرحيل والاستجابة لمطالب الواهب وكذلك الادّعاءات الكاذبة.
- » المواءمة الصلة - وظيفة، بطل، شخصية، متوال القوافل، حدث.

ع.ع

استباق

Prolepsis, anticipation [Prolepsis or Anticipation]

تقتضي دراسة الزمنية السردية النظر في الترتيب الزمني^(٥٠) ومقارنة نظام تتابع الأحداث^(٥١) في الخطاب بنظام تتابعها في الحكاية^(٥٢)، وهو ما يخوّل لنا الوقوف على ما يدخله الراوي^(٥٣) من تحرير يتخذ صورتين أساسيتين: الاستباق والارتداد^(٥٤). ويمثّل الاستباق في سرد حدث لاحق أو ذكره مقدّماً، مثلما هو الشأن في هذا المثال: "كان في مصادفة وجودي مع (سي الطاهر) في الزنزانة نفسها شيء أسطوريّ بعدّ ذاته، [...] كان (سي الطاهر) استباقياً في كلّ شيء [...] لقد خلق ليكون قائلاً [...] وكان الفرنسيون الذين علموه وسجنوه لمدة ثلاث سنوات يعرفون ذلك جيّداً. و لكنهم كانوا يجهلون أنّ (سي الطاهر) سيأخذ بثأره منهم بعد ذلك بسنوات ويصبح الرأس المطلوب بعد كلّ حملة يقوم بها المجاهدون في الشرق الجزائري" (أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد). إنّ ذكر العمليات التي سيقودها (سي الطاهر) ضدّ المستعمر استباق لأنها وقائع لاحقة في الحكاية قدّم ذكرها في الخطاب.

ونجد عند "جونان" (Genette, 1972) تصنيفاً للاستباق اعتماداً على موقع المفارقة الزمنية^(٥٥) من المجال الزمنيّ للقصة الابتدائية^(٥٦) أي مجموع السياق الذي يتفرّع عنه الارتداد أو الاستباق. وعلى هذا الأساس ميّز بين استباق داخليّ تقع سعتة^(٥٧) أي المنة

الزمنية التي يستغرقها من انفتاحه إلى انغلاقه، داخل مجال القصة الابتدائية الزمنية، وهو ما ينطبق على المثال المذكور، واستباق خارجي تقع سعته خارج مجال القصة الابتدائية الزمنية، واستباق مختلط بعض سعته داخل المجال الزمني للقصة الابتدائية وبعضها خارجه.

وميز 'جونات' في الاستباق الداخلي بين المضمّن في الحكاية⁽⁸⁾ ويكون محتواه القصصيّ موصولاً بمحتوى القصة الابتدائية القصصيّ (المثال المذكور) وغير المضمّن في الحكاية⁽⁹⁾ وله محتوى قصصيّ مختلف عن محتوى القصة الابتدائية القصصيّ. وينقسم الضرب الأول بدوره إلى استباق متّسم بسدّ مقدّم فجوة لاحقة واستباق تكراري يُلنّح إلى حدث سيروي لاحقاً بتفصيل فيكون بذلك بمثابة إتياء استباقي⁽¹⁰⁾ له، ومثاله الشاهد المذكور وهنا الشاهد: * سمعت حادثة العطار بعد وقوعها بسنة، رأته بعيني وهو يلت المحواري [...] وظلّ على حاله حتى كان من أمره ما كان، و ما سنذكره في حينه. * (جمال النيطاني، الزني بركات)

ويضيف 'جونات' تمييزاً آخر حسب السعة بين استباق تامّ وهو نادر وآخر جزئيّ. فالاستباق الداخلي، على سبيل المثال، يكون تامّاً إذا امتدّ زمنياً حتى انغلاق الحكاية في القصة الابتدائية، ويكون جزئياً إذا توقّف قبل ذلك.

ويحذو 'لنتفلت' (Linstead, 1989) حذو 'لنمرت' (Lamson) في التمييز بين الاستشراف الأكيد الذي يتحقّق فعلاً والاستشراف غير الأكيد وتعلّقه محلّ شكّ على غرار مشاريع 'سميد الجهوني' مع 'سماح' في هذا الشاهد: * في المستقبل البعيد لا يراها إلّا معه، ينظران معاً من طاقّة مشريّة، يمشيان في حديقة، يسافران بلداً... * (جمال النيطاني، الزني بركات).

» المواد ذات الصلة. - ترتيب، مفارقة زمنيّة، ارتداد، مدى، سعة.

له. ن.

(Analepses/Analeptics)

استرجاع راجع ارتداد

(Prolepses/Proleptics)

استشراف راجع استباق

استطاعة الفعل

Pouvoir faire/Being able to do

هي إحدى الجهات (Modalités) الأربع التي ترتبط بالكفاءة^(٥٤) وتؤسس الذات الفاعلة^(٥٥). وتمد استطاعة الفعل جهة مؤهلة تحدد طريقة عمل الذات الفاعلة وقدرتها على الفعل^(٥٦)، إذ هي لا تنجز الفعل إلا إذا امتلكت القدرة على إنجازه^(٥٧). ولذلك تعتبر استطاعة الفعل صيغة فعلية لأن الذات تجعل عملها فعلياً حين تحصل على هذه القيمة الجسمية (أي الاستطاعة). فالحصول على استطاعة الفعل مرحلة نسي الإنجاز المؤهل وهو ضروري منطقياً لتحقيق الإنجاز الرئيسي. وقد بين "غريمان" (Greimas, 1966) أن جهة استطاعة الفعل يمكن أن تتخذ صوراً أربعة هي:

- استطاعة الفعل: استطاعة القفز

- عدم استطاعة الفعل: عدم استطاعة القفز

- استطاعة عدم الفعل: استطاعة عدم القفز

- عدم استطاعة عدم الفعل: عدم استطاعة عدم القفز

ومن خلال هذه الجهات يمكن أن نحدد الدور الفاعلي^(٥٨) للذات.

» المواضع الصلبة. - برنامج سردي، ملفوظ حالة، ملفوظ فعل، كفاءة، إنجاز، ذات، ذات فاعلة، فعل، دور فاعلي.

م. ق.

استعادة راجع أوتناده

(Autonomie/Autonomie)

استقلالية اختلافية راجع استقلالية تمييزية

(Autonomie différentielle/Differential Autonomy)

استقلالية التمييزية

Autonomie différentielle/Differential Autonomy

الاستقلالية التمييزية أسلوب من الأساليب المميزة للبطل^(٤٠) يمكن رصدنا في الملفوظ القصصي وتحليلها تحليلاً محايلاً (Hamon, 1977). وتتمثل في إمكان ظهور البطل منفرداً أو مصحوباً بشخصية^(٤١) أخرى أو أكثر وفي عدم تقبله بمكان واحد لا يفارقه.

وحرية التنقل في المكان تميز البطل من الشخصيات الثانوية التي عادة ما ترتبط بمكان بعينه ارتباطاً بإمام الجماعة بالمسجد الجامع والمعلم بالمدرسة. وإمكان ظهور البطل منفرداً أو مصحوباً يفسر تمتعه، دون الشخصيات الثانوية، بالمونولوج^(٤٢) والحوار^(٤٣) جميعاً.

إن الاستقلالية التمييزية تساهم في التعرف إلى البطل تعرفاً قائماً على علامات نصية لا على الحذر.

» الموافقات الصلة. - بطل، شخصية، مونولوج، حوار.

٤٢٤

أسطورة

Mythe/Myth-

تشكل كلمة "أسطورة" بماقة (س، ط، ر) و السطر هو "الصف من الكتاب والشجر والنخل" وهو "الخط والكتابة" (ابن منظور، لسان العرب). ومن اللغويين من اعتبر أن "أساطير" التي لم ترد في القرآن الكريم إلا في صيغة الجمع هي صيغة متني المجموع لأنها جمع "أسطار"، و"أسطار" جمع "سطر". ونعجب بعض المستشرقين إلى أن "أسطورة" قريبة الصلة من قرينتها في اليونانية واللاتينية "إسطوريا" (Historia) بمعنى الأخبار التي تؤثر عن الماضي. (محمد عبيد، 1994)

وتشارك مصطلحات "أسطورة" و"حديث" و"نبأ" و"خبر"^(٤٤) و"قصص" في الإحالة على الكلام المخبر بشؤون الماضي وسيرهم وأخبارهم في زمن ولّى وانقضى. غير أن أوثق الكلمات صلة بـ"أسطورة" في استعمالات العرب هي كلمة "خرافة" التي تطلق على "الحديث المستطوع من الكذب". ومما يميز بينهما أن الأسطورة في نظر أصحابها عين الحقيقة في حين أن الخرافة لا يعتقد في صحتها وادّعاها ولا من بنصت إليه (نفسه).

وأما كلمة "ميثوس" (Mythos) الإغريقية التي التحفت منها كلمات Myth و Mythe في اللغات الفرنسية والإنكليزية والإسبانية فتعني قصة مقدّمة مدارها الآلهة والأبطال (Encyclopaedia Universalis, Mythe). ولما كانت الأسطورة قصة اقتضى ذلك تمييزها من الأجناس السردية التي تمت لها بعض القرباة مثل الحكاية (Conte) والحكاية المثلثة^(٤) (Fable) باعتبار أنّ المحتوى السردى في هذين الجنسين اللاحقين مخترع بينما الأساطير حقيقة في نظر أصحابها. ولما كانت الأسطورة على صلة يسير الأبطال والأسلاف فقد اقتضى ذلك تمييزها من الحكاية الشعبية ذات الأصول التاريخية (Légende) باعتبار أنّ الأسطورة غير حقيقية ويعوزها الأساس التاريخي (نفسه).

ولقد غدت الأسطورة ابتداء من القرن التاسع عشر موضوع اهتمام علوم مختلفة، فاعتنى بدراستها علماء الإناسة وعلماء الاجتماع وعلماء النفس والفلاسفة والباحثون في الفولكلور. ومن ثمة اختلفت مقاربات الأسطورة، فمنها ما حُني بوظيفتها شأن مقاربة عالم الأنثروبولوجيا "مالينوفسكي" (Malinowsky) الذي ذهب إلى أنّ الأسطورة "تضطلع في المجتمعات البدائية بوظيفة ضرورية فهي تعبّر عن المعتقدات وتسمو بها وتفتّنها وتحفظ المبادئ الأخلاقية وتفرضها كما تفسن نجاح الاحتفالات الطقوسية وتولمّر للإنسان قواعد سلوك عملية" (محمّد عجينة، 1994). ومن المقاربات ما رام أصحابها دراسة الأسطورة لذاتها، فقد أدرك "جورج دوميزيل" (Georges Dumézil) أنّ المقارنة بين عدد من الأساطير تسمح بتبيين بناها المشتركة. ولاحظ "ليني ستراوس" (Lévi-Strauss) أنّ الأساطير تتركّز في مناطق مختلفة من العالم محافظة، رغم تنوعها، على خصائص معينة. فأسطورة الطوفان كانت في ملحمة جلجامش السومرية وفي التوراة وعند هنود أمريكا اللاتينية. ومن ثمة تطلّع إلى استنباط نحو للأسطورة. وقد أقام تحليله على مصادرة تتمثّل في أنّ الأسطورة لا تستمدّ دلالتها من سياقها الاجتماعي بحيث تعدّ انمكاساً له وإنّما تستمدّ دلالتها من الموقع الذي تشغله بالنسبة إلى أساطير أخرى. وأما علماء النفس فقد وصلوا الأساطير باللاشعور فإنّما كان الحلم يفسّر بالشيق الجماعي. ورواج الفلاسفة في الأسطورة عند "فرويد" حلم شعب وتفسّر بالشيق الجماعي. ورواج الفلاسفة في مواقفهم من الأسطورة بين اعتبارها "ميّدة الخطأ والزيف" مثلما هو الشأن بالنسبة إلى الفلاسفة العقلانيين والوضعيين وبين إعادة الاعتبار لها بالدعوة إلى التأمل في طبيعتها الخيالية وطاقتها الاستكشافية التي تصلها ببعض أبعاد الحقيقة غير تلك التي تحيل عليها الحقيقة العلمية وهو ما ذهب إليه "بول ريكور" (Paul Ricoeur) (Encyclopaedia Universalis, Mythe).

ومن الطبيعي أن يفضي تنوع العلوم التي عنت بالأسطورة واختلاف المقاربات إلى تعدد التعاريف. فقد عرّفها بعض الباحثين بمضمونها من ذلك "صمويل نوح كرامر" الذي حددها بقوله: "إنّها تتألف من قصص الأبطال والأرباب مولّعين وموتهم وحيتهم وبغضهم وأحقادهم ومؤامراتهم وحرّاتهم وأعمال الخلق والتدمير". (محمّد عجينة، 1994). وعرّفها آخرون بوظيفتها فهي عند "س. هوك" * (S.Hook) ثمرة الخيال البشريّ النابع من موقع معيّن والراسي إلى القيام بعمل ما * (نفسه). وفي المقابل فإنّ "رولان بارت" (Barthes, 1957) يعتبر الأسطورة شكلاً قبل أن تكون مادة وهي لا تحدّ بموضوع رسالتها ولكن بالطريقة التي تقول بها ما تقول، فالأسطورة حدود شكلية ولكن لا حدود للمواد التي قد تكوّنّها. فكلّ شيء يمكن أن يكون أسطورة. وعُني آخرون بصيغتها الرمزيّة، من ذلك هذا التعريف لـ "بول ريكور": "إنّ الأسطورة حكاية تقليديّة تروي وقائع حدثت في بداية الزمان وترمي إلى تأسيس أعمال البشر الطقوسيّة حاضراً، وبصفة عامّة إلى تأسيس جميع أشكال الفعل والفكر التي بواسطتها يحدّد الإنسان موقعه من العالم. فالأسطورة إذ ثبتت الأعمال الطقوسيّة ذات الدلالة تخبرنا عندما يتلاشى بعدها التفسيريّ بما لها من مغزى استكشافيّ فتجلى وظيفتها الرمزيّة أي قدرتها على كشف صلة الإنسان بمقدّساته" (Encyclopaedia Universalis, Herméneutique).

ولا يقتصر ظهور الأساطير على المجتمعات القديمة. فقد ظهرت بعض الأساطير في الأزمنة المتأخّرة مثل أسطورة "فاوست" (Faust) في ألمانيا في القرن السادس عشر. وللمعصر الحديث أساطيره أيضاً فقد ذهب "بيير سميث" (Pierre Smith) (Encyclopaedia Universalis, Mythe) إلى أنّ وظيفة الأسطورة المتمثّلة في إرساء أسس الدلالة والتواصل وظيفة كونية ولا شيء يمنع من استمرارها في المجتمعات الحديثة. فالأسطورة فيها ماثلة في الإنتاج الفنّي وفي التاريخ عندما يوحّف في النظام التربويّ لتبرير وقائع معاصرة مثلاً هي ماثلة في بعض التصوّرات المرتبطة بفكرة التقدّم أو الحقيقة.

» المواد ذات الصلة. - قصة، حكاية، حكاية مثاليّة، خبر، ملحمة.

أسلوب مباشر راجع خطاب مباشر

(Style direct/Direct Style)

أسلوب مباشر حرّ راجع خطاب فوريّ

(Style direct libre/Free direct style)

أسلوب غير مباشر راجع خطاب غير مباشر

(Style indirect/Indirect style)

أسلوب غير مباشر حرّ راجع خطاب غير مباشر حرّ

(Style indirect libre/Free indirect style)

إصلاح

Réparation (or Repaire Work or Reparation)

مصطلح استخدمه "بروب" (V. Propp, 1928, 1970) وريبطه بخروج بطل^(٥٠) الخرافة من المأزق بإصلاح الاعتداء الذي وقع عليه. ويكون ذلك باستخدام القوة أو الذكاء. ويعتبر "بروب" أنّ الإصلاح وظيفة^(٥١) من وظائف الخرافة وهو النتيجة المباشرة للأعمال^(٥٢) التي تسبقه من قبيل الصراع مع المحتدي والأمانة التي يتركها ذلك في البطل وانتصار المحتدي. وعلى هذا النحو يمثل الإصلاح في إزالة الإساءة أو علاج الفقر أو محر مفعول السحر أو التمرد أو استرداد الحرية أو العثور على الضالة أو معرفة المكان الذي يوجد فيه الشيء المبحوث عنه.

لذا أردنا أن ننزل الإصلاح منزله من المقطع السرد^(٥٣) وجعلنا أنه يتصل بجمليتين من جمل المقطع السرد^(٥٤) الخمس: أولاهما الاضطراب المعاكس أو محاولة الإصلاح وتحقق من خلال السعي إلى حلّ المشكلة بواسطة الأفعال^(٥٥)، ومذاره على ما تستخدمه الشخصية^(٥٦) من وسائل لمحاولة حلّ المشكلة الذي تسبّب في اختلال التوازن. وثانيهما التوازن الفريد الذي به ينتهي المقطع ويتمثّل في استتباب الأمور من جديد. وبهذا

يستخدم مصطلح الإصلاح للدلالة على الوضع النهائي الذي يخلق المقطع بإحلال توازن جديد يمد الأمور إلى سالف نصايبها. على أنّ الإصلاح لا ينبني أن يفهم باعتباره تحسناً لوضع الشخصية. فالقصة^(٥) تنهي أحياناً بالفشل لا بالمكافأة.

«المواقف الصلبة... بطل، وظيفة، عمل، مقطع سردي، شخصية، فعل، قصة.

م. ق.

إصلاح الافتقار / الإساءة *Réparation du manque/Expiering a lack/Misdeed/misfait*

استخدم الشكلائي الروسي "فلاديمير بروب" (V. Propp, 1928, 1970) هذا المصطلح عند وصفه لوظائف^(٦) الخرافة العجيبة. وقد بين أنّ الخرافات تبدأ بالافتقار (كأن يحرم ملك من نعمة الأبناء، أو يحرم فقير من نعمة المال...) أو بإساءة (كأن يختطف كائن سحري ابن الملك، أو تمسخ الساحرة شخصاً في صورة حيوان أو جساد...). وتنتالي الوظائف التي يبلغ عددها الإجمالي إحدى وثلاثين وظيفة لتزول الخرافة إلى راب الصدح فيزول الافتقار أو تصلح الإساءة.

والناظر في بنية الخرافة كما حددها "بروب" يلاحظ أنّها تنقسم ثلاثة أقسام. فالقسم الأول يضم سبع وظائف هي الغياب والمنع والخرق والاستخبار والملم وخداع المعتدي للضحية ورفوع الضحية لإرادتها في الفتح. وهذه الوظائف هي بمثابة المقطع التمهدي.

أما القسم الثاني فيضم إحدى عشرة وظيفة تبدأ بالضرر الذي يلحقه المعتدي بأحد أفراد الأسرة (الإساءة إليه أو الاستحواذ على أداة سحرية). ويعقب تلك الاستنجاد، وتبول البطل^(٧) القيام بالمهمة، ورحيله واختباره، ونجاحه، وحصوله على المساعد السحري، وانتقاله من مملكة إلى أخرى، وصراعه مع المعتدي، وعلوق أماره بالبطل (من جرح أو غيره)، وانتصاره على المعتدي. وهذه الوظائف تكوّن المقطع الكبير الأزل من الخرافة.

ويضم القسم الثالث ثلاث عشرة وظيفة ويستهلّ بإصلاح الإساءة الذي تتبعه عودة البطل، وملاحظته، ونجده، ورجوعه خفية، وأدعاء البطل المزيّف، ومطالبة البطل بالقيام بمهمة عسيرة، وإنجازه إيّاها، وانكشاف البطل المزيّف، وتغيّر هيئة البطل،

ومعاقبة البطل المزيّف، ومكافأة البطل بالزواج أو باحتلاء العرش. وعلمه الوظائف تكوّن المقطع الكبير الثاني من الخرافة.

وهذا التفصيل للوظائف كفيّل بأن يبيّن الأحتيّة المفصليّة لوظيفة إصلاح الافتقار أو الإساءة في بنية الخرافة، إذ هي تفتح المقطع الكبير الثاني، كما أنّ وظيفة الافتقار أو الإساءة تفتح المقطع الكبير الأوّل.

» المواد ذات الصلة . - وظيفة ، بطل.

م. ق.

اضطراب

Perturbation / Perturbation

هو مصطلح يستخدم في سياق تحليل الحكاية^(٥٦) وعلى وجه الخصوص في إطار دراسة الأحداث^(٥٧). ومعني الاضطراب حلول عنصر جديد في مسار القص يقطع التوازن الأوّل فيحدث خرقاً للسكون ضرورياً لنشوء القصة^(٥٨)، شأن الاختناء أو عدم الامتثال لقاعدة أو أمر، وبذلك يكون الاضطراب بداية لسيورة التحوّل. وبين الدارسين اختلاف في تنزيل الاضطراب منزله من الحركة السردية، فـ"نودوروف" (Todorov, 1968) يعتبره ثانية الجمل القصصية^(٥٩) الخمس التي منها يتكوّن المقطع القصصي^(٦٠) التام ، وهي التوازن والاضطراب واختلال التوازن والاضطراب المعاكس والتوازن الجديد. في حين يعتبر "بريمون" (Brémont, 1973) أن مسار الحركة السردية ثلاثي المراحل، إذ هو يبدأ بالاحتمال ويتطوّر من خلال الفعل^(٦١) ويؤول إلى النتيجة. ومن ثمّ فإن الاضطراب ليس منفصلاً مستقلاً وإنما هو جزء لا يتجزأ من الحركة التي تجسّد التحوّل.

» المواد ذات الصلة . - حكاية، حدث، قصة، جملة قصصية، مقطع قصصي، فعل.

م. ق.

إضمار

Ellipse / Ellipse

الإضمار أو الحذف مصطلح سرديّ استعاره الإنشائيون من علمي النحو والبلاغة

للدلالة على مظهر من مظاهر تغير نسق السرد^(٥). ففي سياق تحليل المدة^(٦) وهي إلى جانب الترتيب^(٧) والتواتر^(٨) واحدة من المقولات الثلاث التي تُحلَّل وفقها العلاقات بين زمن الحكاية^(٩) وزمن الخطاب^(١٠) ميّز السرديون بين أربع حركات سردية^(١١) تعكس تغيراً في إيقاع النص وتفاوتاً في سرعته^(١٢) وهي الإضمار والوقف^(١٣) والمجمل^(١٤) والمشهد^(١٥)، ويشكل الإضمار أسرع حركة سردية على الإطلاق إذ هو يتمثل في قفز السرد على فترة زمنية من الحكاية بحيث لا يكون لها وجود في الخطاب. فمقولة الإضمار تشير إذن إلى أجزاء من الحكاية اختار الراوي إسقاطها لتسريع النص وتكثيفه.

وقد ميّز 'جرونات'^(١٦) (Gronat, 1972)، من زاوية زمنية بين ضربين من الإضمار:

أ- الإضمار المحدّد وهو الذي تعبّن فيه المدة الزمنية المحذوفة من الحكاية من قِبل هذه الإشارة: 'انقضت ثلاث سنوات...'.^(١٧)

ب- الإضمار غير المحدّد وهو الذي لا تعبّن فيه المدة الزمنية المحذوفة من الحكاية ومثاله: 'انقضت سنوات عديدة...'.^(١٨)

وميّز من الناحية الشكلية بين:

أ- الإضمار الصريح الذي يعلنه النص، ويكون:

- إما بإشارة إلى المدة الزمنية المحذوفة على غرار المثالين المذكورين، وفي هذه الحالة يندو الإضمار أشبه بمجمل سريع جداً.

- وإما بإضمار خالص مع إشارة إلى الزمن المتقضي عند استئناف القصة، ومثاله: 'بعد ذلك بستين'.^(١٩)

وفي حالتي الإضمار الصريح قد تتضمن الإشارة الزمنية خبراً متصلاً بالمحتوى السروي من قِبل: 'وانقضت سنوات من الحياة الهائلة...'.^(٢٠) أو 'وبعد ستين من الحياة الهائلة...'.^(٢١) فيكون الإضمار حينئذ موصوفاً.

ب- الإضمار الضمني ولا يعلنه النص ولكن يستخلصه القارئ من الفجوات الموجودة في منطق تسلسل الأحداث أو تعاقبها الزمني.

ج- الإضمار الافتراضي وهو الذي لا يمكن تعيين موضعه من الحكاية ولكن قد يشبه إليه بعد فوات الأوان. هذا الضرب من الازدواج^(٢٢) التكميلي يسمّى إحالة^(٢٣) ويضطلع به فجوة سابقة في القصة.

► المواد ذات الصلة. - زمن السرد، مدة، سرعة، حركات سردية.

إعادة الصياغة راجع عمليات وصفية

(Reformulation)

إعادة الكتابة

Réécriture/Re-writing

إعادة الكتابة طريقة اقترحها بارت (Barthes, 1966) للتمييز داخل السرد^(*) بضمير الغائب بين الكلام الشخصي والكلام اللاشخصي. وتمثل الطريقة في تحويل ضمير الغائب بضمير المتكلم فإذا لم تلحق هذه العملية أيّ تغيير بالخطاب هذا التغير الناجم عن استخدام الضمير النحوي الجديد كان الكلام شخصياً كما في الملفوظ: "قال في نفسه: «عليّ أن أحزم أمري»". أمّا إذا استحال إعادة الكتابة فيكون الكلام لا شخصياً مثلما هي الحال في هذا الملفوظ: "وكان الحَيّ يفتح على رابية، وينحدر من جهة خاصرته الغربية إلى البحر." (حنّا مينه، حكاية بشار).

ورغم أنّ هذه الطريقة تنسب إلى بارت فإنّ "باختين" (Bakhtine, 1977) سبغ إليها دون أن يخضها بمصطلح. فقد استشهد بمقطع من "سجين القوقاز" لبوشكين (Pouchkine) ثمّ علّق عليه بالقول: "إنّه خطاب البطل"^(*) وقد تكهّن به الكاتب شكلياً. وإذا عوّضنا في كلّ موضع من المقطع ضمير الغائب بضمير المتكلم وغيرنا الصيغ الفعلية المواظفة ظنّ ينتج أيّ تفكّك أسلوبيّ أو غير.

يتفق باختين وبارت إذن في نسبة الكلام إلى الشخصية إذا ما تمّ تغيير الضمير فاستقام التركيب والمعنى. ويتفقان أيضاً في إسناد الكلام إلى الراوي^(*) (بارت) أو الكاتب (باختين). إلّا أن جونات (Genette, 1972) الذي لم يقلع على كتاب باختين مقدّم رأياً مخالفاً، فالكلام، مهما يكن الضمير المستخدم في السرد، يُنسب دوماً إلى الراوي. وهو يستعير مصطلح بارت ويوظفه لتمييز من يتكلّم ممّن يرى. وتعدّ طريقة "إعادة الكتابة" أداة إجرائية مناسبة للتعرف إلى "تقاطع المبارة"^(*) تبييراً^(*) داخلياً. فالملفوظ: "سمع ضجّة لفتح النافذة فرأى أطفالاً يطاردون كلباً شارباً" يصبح إذا أعيدت كتابته "سمعتُ ضجّة فتفتحت النافذة فرأيتُ أطفالاً...". واستقامة المعنى والتركيب يكشفان أنّ المدرك أو الميمر^(*) ليس الراوي وإنّما هو الشخصية^(*). ويكشفان، في الآن نفسه، أنّ التبير داخليّ بما أنّ الراوي يكفي بقل ما سمعته الشخصية وما رآته.

إلّا أنّ ما لم يشر إليه جونات هو أنّ هذه الطريقة صالحة أيضاً في حالة السرد بضمير المخاطب. فالتبير داخليّ في هذا الشاهد: "وعندما كبرتُ كان رفاقك في

المعهد يتهامسون، كنت تعلم أنهم يقولون عنك أشياء كثيرة" (الباردي، قمح افريقيا). ولكنه خارجي في جزء من الشاهد الموالي: "ولمّا وصلت في النهاية إلى المسؤول صاح في وجهك: "انتهى الأمبوش [الشغل]، عودوا في المساء. لاحظت ملامح الخيبة على وجهك" (نفسه). فالمعنى لا يستقيم في الجملة الأخيرة لأن الشخصية لا يمكن لها، في غياب مرآة، أن ترى ملامح الخيبة على وجهها.

إن إعادة الكتابة معيار يساعد على التفكّل إلى المقاطع المبارة تبثيراً داخلياً (Genette, 1972). ولكن نجاعتها تظلّ دون نجاعة المعايير التي استخلصها "رابانال" (Rabatel, 1998) للتمييز بين وجهتي نظر⁽⁶⁾ الشخصية والراوي. «الموافاة للصلة... - ضمير، راو، تبثير، ميتر، ميار، وجهة نظر.

٢. د. ع

إعلان راجع إنباء استقبالي

(Announce/Advance Mention)

الإفاهة

Paralepse/Paralepsis

تنزل الإفاهة، لدى "جنات" (Genette, 1972)، في مقولة الصينة⁽⁶⁾، وبالذات، في باب التبشير⁽⁶⁾ الممكن دخوله على التبشير⁽⁶⁾. وتعني الإفاهة الخرق الإرادي أو اللاإرادي الحاصل بسبب تقديم الراوي⁽⁶⁾ معلومات عن الشخصية⁽⁶⁾ تتجاوز ما يسمح به صنف التبشير المعتد في مقطع سردي بعينه. ويتمثل هذا الخرق في تجاوز التبشير السائد خارجياً كان أو داخلياً. ففي التبشير الداخلي، يمرض الراوي معلومة عن أفكار شخصية أخرى غير الشخصية المبارة أو عن مشهد لا يسع هذه الشخصية رؤيته. أمّا في التبشير الخارجي، فيتخلّل الراوي في وحي الشخصية، ويقدم كمّاً من المعلومات لا يتناسب ومحدودية معرفته المفترضة لهذه الشخصية. ومثال ذلك قول راوي "قتيل أم هاشم": «أشباح الميدان الحزينة المتعبّة يحركها الآن نوع من البهجة والمرح. ليس في الدنيا همّ والمستقبل بيد الله. تتقارب الوجوه بودة، وينسى الجميع شكايته، ويُلجّ الرجل آخر نفوذه في الجوزة أو الكتشينة وليكن ما يكون: تقلّ أصوات اصطدام كفف الموازين، وتختفي عريات اليد، وتطفأ الشموع داخل المشنّات، عندئذ تنتهي جولة

إسماعيل في الميدان. هو غير بكلّ ركن وشبر وحجر، لا يفاجئه لقاء بائع، ولا ينهيم عليه مكانه. تلقى الجموع فبكت معها كقطرة المطر بلقمتها المحيط. صورة متكررة متشابهة اعتادها فلا تجد في روحه أثقل مجاورة. لا يتطلع ولا يملّ (يحيى حقي، قنديل أم هاشم).

يتبادل التأثير الخارجي والإقاضة الحضور في هذا الشاهد. فمتنما بكتني الراوي ينقل ما يدركه يكون في تأثير خارجي. وعندما يتجاوز ذلك ليمرّ ما يمتلئ في نفوس الناس وإسماعيل يكون في مرحلة الإقاضة كقوله: فهو غير... إلى آخر الشاهد.

» الموائد ذات الصلة - تبير، تبير، شخصية.

١.س

Newville/Short Story

القصص

القصص جنس سرديّ وجبّز يتميز بتقلص عدد الشخصيات^(٥) والاحداث^(٥) وضمور سعة المكان^(٥) وامتداد الزمان. فيكون له، نتيجة ذلك، مركز اهتمام وحيد. وتأتي النهاية فيه، في الغالب، غير متفجرة (Grojnowski, 1993).

وقد اختلف الدارسون في تحديد خصائص القصص. ولم يروا أنّ السمات التي يزعم بعض من عرفها (كـ"جيد" (Gide) و"إدغار آلان بو" (Edgar Allan-Poe) على ميل المثال) أنّها تميزها، كـ "الطول" و"الحقيقة" و"حياد الراوي^(٥)" نهشها حصراً. وما كان تقريباً محلّ اتفاق بين الدارسين بشأن القصص هو "وحدة الأثر" و"لحظة الأزمة" وأشاق التصميم (صبري حافظ، 1982). لذلك انتهى "إيتانيل" (Etiennele, 1999) إلى القول بانتفاء القصص نوعاً سردياً خالصاً لأن لا وجود إلا للاتاقصيص.

ورغم هذا الحسم، فقد يادر كثير من نقاد الأدب، من بينهم "شارل فيال" (Charles Vial, 1912)، إلى اقتراح تصنيفات للقصص بعضها شكلي، وبعضها الآخر مضمونيّ كأن تكون رومنتيكية أو واقعية أو وجودية أو عجيبة. ومما اقترح من التصنيف الشكليّ تفريع "تيازّي أوزوالد" (Thierry Ozoult, 1996) القصص إلى صنفين، أوّلهما انبجاسي (Implusif)، وهو الذي يوهم القارئ^(٥) بأنّ "لا شيء حدث"، والآخر انفجاريّ (Explosif)، وهو الذي يوهم القارئ بأنّ شيئاً ما حدث، أي إنّ يولّد لديه قدراً أكبر من القوة الدرامية. وتميز "أوزوالد" بين هذين النوعين من القصص يعود إلى كون

الأقصوصيين، معاً، تبدلان طبيعيتين، وتنتهي الانبجاسية طبيعية، في حين تنتهي الانفجارية غالباً عارقة^(٤٥).

ترتبط نهاية الأقصوص القجينة بمصير الشخصية^(٤٦) المأزوم حتماً. ففي الوقت الذي تعمل فيه هذه الشخصية التي وعت مأزقها على تجاوز أزمته، تنتهي الأقصوصة فيحال بينها وبين الحل. وهذا المصير المأزوم يتفق عموماً مع ضيق المكان الذي نجد فيه الشخصية نفسها. وبذلك يتضافر تقلص المكان وتحتيد نشاط الشخصية المعاكس في تأجيج الأزمة وفي بلوغ الذروة الدرامية أقصاها.

وتعتبر الأقصوصة التي شهدت في القرن التاسع عشر، في الغرب، عصرها الزاهر امتداداً لتقليد الحكاية الشعبية المنظومة (Fableau) في القرون الوسطى، وتطويراً لأقصيص بوكاشيو (Bocaccio) في عصر النهضة. وقد عرف الغرب الأقصوصة عندما باهر رواقه، من قبيل 'عيسى عبيد' و'طاهر لاشين' والأغوين 'محمّد ومحمود تيمور'، إلى تروسيخ هذا القرن الجديد في الثقافة العربية.

■ الموائمة ذات الصلة. - رواية، شخصية، فضاء، قصة.

١. س

Allegorie/Allegory

الليغوريا

يعود أصل هذه الكلمة إلى اليونانية Allegoria وتعني 'الكلام بطريقة أخرى' أي إن الكلام على شيء هو كلام على شيء آخر. وقد عدّ 'فونتانيني' (Fontanier, 1977) الليغوريا من المجاز الذي يكون بعبارة متصلة وأدرجها ضمن صور التعبير بالتخييل. وعرف 'هنري موريه' (Morier, 1981) الليغوريا بقوله: 'إنّ الليغوريا حكاية'^(٤٧) ذات طابع رمزي أو تلميح وهي باعتبارها سرّاً تقوم على تسلسل أعمال^(٤٨) وتعرض شخصيات^(٤٩) (كائنات بشرية أو حيوانية أو تجريدات متخيلة) تكون لصفاتها وأزياتها ولأعمالها وحركاتها قيمة العلامات، وتتمركز هذه الشخصيات في مكان وزمان لهما بدورها طابع رمزي [...] وتضمّ الليغوريا دائماً مظهرين: مظهراً مباشراً حرفياً ومظهراً ثانياً يتمثل في الدلالة الأخلاقية أو النفسية أو الدينية.

ويمكن تصنيف الليغوريا حسب نمط الخطاب الذي ترد فيه إلى الليغوريا أدبية وأخرى غير أدبية. ففي المجال الأدبي تستخدم الليغوريا مثل سائر الصور البلاغية في

الشعر والنثر على السواء ويكثر استخدامها في الحكاية المثلثة^(٥٢) (Fable). وفي الأدب العربي الحديث تواتر استعمال هذه الصورة في "باب الحكايات والأمثال" من ديوان "أحمد شوقي" (انظر على سبيل المثال قصائد: ملك الغريان وندور الخادم، الديك الهندي والدجاج البلدي، البلابل التي رثاها اليوم) مثلما استخدمت في بعض الكتابات النثرية على غرار "العواصف" لـ "جيرار خليل جبران" (انظر بين ليل وعصا، الفرس المسوس، البنفسج الطموح)، وفي الأدب القصصي على غرار بعض قصص "زكريا تامر" في كتابه "النور في اليوم العاشر".

وفي ما يلي مثال لحكاية ألفافورية هي "ملك الغريان وندور الخادم" لـ "أحمد شوقي":

كان للغريان في العصر ملك	وله في النخلة الكبرى أريك
فيه كرسى وغدر ومهوذ	لخمار الملك أصحاب المهود
جاءه يوماً نفور الخادم	وهو في الباب الأمين الحازم
قال: يا فرع الملوك الصالحين	أنت ما زلت تحب الناصحين
سومة كانت على القصر تدور	جازت القصر وبنت في الجدور
فأبعث الغريان في إهلاكها	قبل أن نهلك في أشراكها
ضحك السلطان من هذا المقال	ثم ألقى خادم الخير وقال
أنا رب الشوكة الضافي الجناخ	أنا ذو المنفار غلاب الرياح
أنا لا أنظر في هذي الأمور	أنا لا أبصر تحشي بما تدور
ثم لما كان عام بعد عام	قام بين الريح والنخل عصام
وإذا النخلة أقوى جذعها	فبدا للريح سهلاً قطعها
فهوت للأرض كالثلج الكبير	وهوى الديوان وانقض السريز
فدعا السلطان ذا الخطب المهول	ودعا خادمه الخالي يقول
يا ندور الخير أصعب بالصياخ	ما ترى ما فعلت فينا الرياح
قال: يا مولاي لاتسأل ندور	أنا لا أنظر في هذي الأمور

إن قصيدة "ملك الغريان وندور الخادم" انبثت على حكاية ألفافورية، فالأحداث المروية والشخصيات والإطاران الزماني والمكاني تكسي جميعها طابعاً رمزياً. فالغريان ترمز إلى مجتمع البشر وملك الغريان رمز للسلطان والأريك رمز للعرش وندور الخادم يرمز إلى النصح من أفراد الحاشية والسومة ترمز إلى المشكلة الصغيرة التي تحتاج إلى علاج فيل تفاقمها والريح ترمز إلى العدو الخارجي...إلخ. فالحكاية تقوم إذاً على معنى

ظاهر أو حرفي غير مقصود ومعنى خفي أو رمزي هو المقصود. وبإكتشاف هذا المعنى تصبح دلالة الألفيغوريا.

وتستخدم الألفيغوريا في المجال غير الأدبي ولا سيما في الخطابين الفلسفي والديني. ولعل أشهر مثال للألفيغوريا الفلسفية "ألفيغوريا الكهف" التي أوردها "أفلاطون" في الكتاب السابع من "الجمهورية" لتوضيح العلاقة بين العالم المحسوس وعالم المثل. أما الألفيغوريا الدينية فتمادجها عديدة في الإنجيل وقد اقترنت بأمثال المسيح. والمثل (Parable) حكاية أليغورية ذات مغزى روحي تتكلم فيها شخصية لكلامها سلطة على السامعين، إذ الغاية حملهم على انتهاز سلوك في الحياة يطابق القيم الروحية التي يصورها المثل. وتضطلع الألفيغوريا في الخطابين الفلسفي والديني بوظيفة تعليمية. ولذلك فكثيراً ما يتلو الحكاية مقطع أو جملة تفسيرية الغاية منها الكشف عن العلاقة المجازية التي تصل المعنى الحرفي بالمعنى الرمزي على غرار ما يلاحظ في "مثل الزارع": "فلما اجتمع حوله جمع عظيم من الذين خرجوا إليه من كل بلدة، محاط بهم بمثل: "خرج الزارع ليزرع بذاره. وبينما هو يزرع، وقع بعض البذار على الممرات، فحاسته الأقدام، وانتهت طيور السماء. ووقع بعضه على الصخر، فلما طلع يمس لآله كان بلا رطوبة، ووقع بعضه في وسط الأشواك، فطلع الشوك معه وخنقه. وبعض البذار وقع في الأرض الصالحة. ولما نبت أنتج ثمراً مثلاً ضعف" (...) و سأله تلاميذه: "ما هو مغزى هذا المثل؟" فقال: (...) البذار هو كلمة الله. وما وقع على الممرات هم الذين يسمعون (الكلمة)، ثم يأتي إبليس ويخطف الكلمة من قلوبهم، لنلا يؤمنوا فيخلصوا. وما وقع على الصخر هم الذين يقبلون الكلمة بفرح لدى سماعها، وهؤلاء لا أصل لهم، فيؤمنون إلى حين، وفي وقت التجربة يترجمون. وما وقع حيث الأشواك هم الذين يسمعون ثم يمشون فتخطفهم هموم الحياة وغناها ولذاتها، فلا ينتجون ثمراً ناضجاً. وأما الذي وقع في الأرض الجيدة، فهم الذين يسمعون الكلمة ويحفظونها في قلب جيد مستقيم، وينتجون ثمراً بالصبر." (الإنجيل)

► المودة ذات الصلة. - قصة، حكاية، حكاية مثلية.

ملونة راجع اليغوريا

(Allegoric) Allegory

إضفاء تلفظي

Effacement énonciatif/Enunciative Erasure

الأصل في الكلام أن يحوي بصمات تحيل إلى المتكلم. إلا أن من المتكلمين من يسعى إلى إخفاء هذه البصمات. وهو ما يجيز الحديث عما يسمى في السرديات⁽⁶⁾ التلفظية بالامحاء التلفظي. والامحاء التلفظي خطة تسمح للمتكلم بأن يوهم بأن لا أثر له في الملفوظ وتبيح له أن يضفي مسحة من "الموضوعة" على خطابه. ولا يكون ذلك بـ "محو" أكثر علاماته جلاء (الواصلات Embryons) فقط بل يكون أيضاً بمحو وسم (Marquage) كل مصدر تلفظي يمكن التعرف إليه (Robert Vieu, 2004).

ويقتضي الامحاء التلفظي في النص السردى⁽⁶⁾ لفت النظر إلى المراجع المحال إليها لتبدو مستقلة، قدر الإمكان، عن مقام⁽⁶⁾ تلفظ⁽⁶⁾ الراوي⁽⁶⁾ وذاتيته (Rabatel, 2004). ومن الأساليب المستخدمة لإضفاء أكبر قدر ممكن من الموضوعية على مكونات العالم الممثل كثرة المخبرات⁽⁶⁾ وبث الحياة في الموصوفات غير البشرية وذلك باستعمال التراكيب الفعلية دون الاسمية. ومنها أيضاً تفويض التبشير⁽⁶⁾ إلى ذوات غير محدداً من قبيل "الناظر" و"الرائي". ومنها أخيراً السرد بضمير الغائب أو السرد من خارج الحكاية⁽⁶⁾. وهو ضرب من السرد⁽⁶⁾ يمكن الراوي، متى أراد، من الإيهام بأن الأحداث⁽⁶⁾ تُنقل ويأخذ العالم الممثل يوصف دون وساطته. ومن المقاطع الوصفية⁽⁶⁾ التي يظهر فيها الامحاء التلفظي هذا المقطع: "وزنانه مستطيلة، طولها أربع خطوات ضيقة، عرضها لا يسمح بفرد ذراعيه عندما يشرع في أداء بعض التمارين. أرضيتها حجرية، سقفها مرتفع قدر أربع [كنا] طوابق في مبنى حديث، تتوسطه فتحة دائرية لتهوية [...] فوق الباب مصباح كهربائي [...] الباب خشبي سميك، أسود [...] يلي الباب الخشبي فراغ طوله خمسة عشر سنتيمتراً، ثم يقوم الباب الحديدى المصمت، يليه باب أقسام أخرى تؤدي إليها أربع درجات متصلة." (جمال النيطاني، إتحاف الزمان بحكايات جلبي السلطان)

إنّ الامحاء التلفظي "ملعبه" توقيها الذات المتكلمة كما لو كان بمقدورها أن لا يكون لها وجهة نظر⁽⁶⁾ وأن تختفي تماماً من فعل التألف وأن تترك الخطاب يتكلم من

تلقاء نفسه (Charadoux, 1992). وهو أداة مهمة من أدوات الحجاج الضمني وسبيل من سبل الإيهام بالواقع.

► المواءمات الصلة. - تلتقط، راو، مخبرات، تبشير، وصف، وجهة نظر، بعد حاجتي.

٢. ن. ع

إنشاء استقبالي

Announce/Advance mention

الإنشاء الاستقبالي من مباحث مقولة الزمن القصصية. وتتلرج دراسته، بوصفه مظهراً من مظاهر المفارقة الزمنية^(٤٥)، في إطار مبحث الترتيب^(٤٦). ويُدرّس، بصفته شكلاً من أشكال القصّ التكراري^(٤٧)، في مجال التواتر^(٤٨). ويُتناوّل أخيراً في نطاق التبشير^(٤٩).

والإنشاء الاستقبالي شكل من أشكال الاستباق^(٥٠) يرد في شكل إشارات وجيزة إلى ما سيروى في إتيانه بصفة مطوّلة. ولذلك يستيه جونات (Genette, 1972) استباقاً مكرّراً^(٥١). وله ضربان من المدى^(٥٢): مدى قصير كأن يشار في نهاية فصل ما إلى موضوع الفصل الموالي ومدى طويل كأن يشار في الفصل الأول مثلاً إلى حدث^(٥٣) لن يروى مفضلاً إلا في الفصل الأخير.

وللإنشاء الاستقبالي دور في تنظيم السرد^(٥٤) وفي شدّ أجزائه بعضها إلى بعض بفضل ما يحدثه من حالة انتظار في ذهن المتلقي. وهو يوجد، بوصفه علماً مسبقاً بالأحداث، نسباً ما بين السرد والسيرة الذاتية^(٥٥) إذا ما كان السرد بضمير^(٥٦) المتكلم المفرد. وينهض، في حالة السرد بضمير الغائب، دليلاً على أنّ التبشير من الدرجة الصفر. ► المواءمات الصلة. - مفارقة زمنية، ترتيب، قصّ تكراري، تواتر، استباق، استباق مكرّر، مدى.

٢. ن. ع

إنجاز

Performance/Performance

الإنجاز عند "غريماس" (Greimas, 1966) هو أحد عناصر البرنامج السردية^(٥٧).

ويعرّف الإنجاز بكونه العملية التي تنفّر الحالات. أي إنّها تنقل حالة الاتصال بين الذات والموضوع إلى حالة انفصال^(٤٠) أو العكس. وبهذا يمكن أن تميّز في الإنجاز بين شكلين يوافقان في النصوص شكلين من الملفوظات السردية^(٤١) هما: الملفوظ السردى الاتصالي والملفوظ السردى الانفصالي.

وهذان الشكلان ينشئان القصص من خلال ضروب العلاقات التي تقوم بينهما. فالإنجاز يمكن أن يكون تملكاً أو فقداناً. ويمكن أن نعيّن أنواعاً أربعة من الإنجاز بحسب علاقة الذات الفاعلة^(٤٢) بذات الحالة^(٤٣):

- فإذا اضطلع ممثل^(٤٤) واحد بدوري الذات الفاعلة وذات الحالة فنقل الصلة بينهما وبين موضوع القيمة من الانفصال إلى الاتصال، أي إنه أعطى نفسه هذا الموضوع سبب العملية تملكاً (Appropriation) كأن تعطف الشخصية^(٤٥) ثقافة وتأكلها.

- وإذا كان ممثل الذات الفاعلة مختلفاً عن ممثل ذات الحالة كانت العملية منجسدة في جعل ذات الحالة تملك موضوع قيمة، وهنا تسمى العملية إسناداً (Attribution) كأن يزوّج الملك وزيره من ابته.

- فإذا اضطلع ممثل واحد بشور الذات الفاعلة ودور ذات الحالة ونقل ذات الحالة من الاتصال بموضوع القيمة إلى الانفصال عنه، أي إنه حرم نفسه هذا الموضوع، أطلق على العملية اسم التخلي (Renouciation) كأن يتصدق امرؤ بكلّ ما يملك.

- وإذا كان ممثل الذات الفاعلة غير ممثل ذات الحالة، تجسدت العملية في فصل ذات الحالة عن موضوعها وسميت انتزاعاً (Dépossession) كأن يصادر الملك أموال وزيره.

ويمكن أن يرد الإنجاز الاتصالي والإنجاز الانفصالي من خلال علاقة مخصوصة غيرابطان. ومن ثمّ فإنّ ترابط التملك والانتزاع يوفّر لنا الامتحان (أو الاختبار)، كما أنّ ترابط التخلي والإسناد يعطينا الهبة.

«المولّد ذات الصلة. - اتصال، انفصال، برنامج سرديّ، كفاءة، إيماء، تصديق، ملفوظ سرديّ، ذات حالة، ذات فاعلة، ممثل.

انسجام

Coherence/Coherence

هذا المفهوم من المفاهيم التي اعتمدتها اللسانيات النصية في تعريفها للنص^(٥). والانسجام متعل بمفهوم ثوأم، هو الاتساق، اتصالاً ربما أتى إلى الخلط بينهما. وقد ظهر الاتساق مفهوماً ومصطلحاً منذ ظهر كتاب "هاليداي" و"حسن" Halliday & Hassan في الإنكليزية سنة 1976 الموسوم بـ "الاتساق في الإنكليزية". ويعني الاتساق مجمل الوسائل اللغوية التي تضمن العلاقات بين الجمل، مما يمكن الملفوظ الشفوي أو المكتوب من أن يكون نغماً.

وتعتمد هذه الروابط ضمن اللغة الواحدة وتتميز اللغات بعضها من بعض في تحقيق القوانين اللغوية الكلية. فصيح الأفعال مثلاً، من حيث تعبيرها عن العدد أو الزمن أو الجهة^(٦) أو غيرها وما يترتب على ذلك من علاقات بين الجمل ضمن الملفوظ، تختلف من لغة إلى أخرى. ولقد حاول الباحثون تتبع مختلف الروابط الاتساقية في لغات عديدة شأن الإنكليزية والفرنسية والعربية وغيرها. فدرسوا أصناف الإحالة المتفانية كالضمائر وأسماء الإشارة وصيغ المقارنة ونظروا في ظواهر الحذف والاستبدال والتكرار والترادف وأدوات الربط والصيغ الزمنية وغير ذلك من الوسائل المولدة لتماسك جمل الخطاب وأجزائه (الشواش، 2001).

وبالرغم من هذا الجهد في الاستقصاء والتصنيف والشكلنة، ظلت ظواهر عديدة مستعصية على التحليل العلمي الدقيق. فإذا كان الاتساق النحوي يقوم على استعمال أدوات وقواعد محددة، فإن الاتساق المعجمي يستند إلى علاقات دلالية بين الألفاظ معقدة جداً كالترادف والتضاليل والاستيعاب وعلاقات الجزء بالكل والجزء بالجزء وغيرها. وإضافة إلى ذلك، يقر الباحثون أن الاتساق مكون ضروري وغير كاف لنوعية الخطاب حتى إن أحدهم اصطنع 'نغماً' لا دلالة له استعمل فيه بعض الروابط الاتساقية المعروفة للإيالة من قصور هذه الروابط وحلها عن تحقيق نوعية الخطاب (Perry, 1993).

وإذا كان الاتساق يساهم مساهمة فعالة في تحقيق انسجام النصوص فإن انسجام، باعتباره مفزماً أساسياً من مقومات النصية، ليس رهين الحضور الصريح للروابط اللغوية بين جمل الخطاب ومقاطعته. وقد أشار بعض الدارسين إلى هذه النكتة ضمن تعاريفهم. فقال "موشير": "انسجام النص لا يشترط فيه بالضرورة أن تكون خصائص النص الشكلية مصرحة بالعلاقات بين الملفوظات" (Moshier & Rehoul, 1994). وذلك بالنظر إلى ما يمكن أن يستنتجه المخاطب، سواء أكان سامعاً أم

قارئاً^(٥٠)، من معلومات ودلالات مما يتيح السياق^(٥١)، أي المحيط اللغوي، أو المقام^(٥٢)، أي الوضعية التي جرى فيها التخاطب. فالانسجام متصل اتصالاً وثيقاً بالتخاطب من حيث الأطراف المشاركة فيه إجمالاً وتلقياً، ومن حيث الغرض والمقام. ولذلك قد يستند الانسجام إلى الاتساق لكنه يتجاوز العلاقات اللغوية الخشبية إلى 'مجموع الخصائص التي تجعل الخطاب ملائماً، منظوراً إليه باعتباره وحدة، ومؤثراً إلى عمل تواصلية ناجح' (Petry, 1993).

لقد كان نجاح الخطاب باعتباره صلاً تواصلياً من الهواجس الملحة عند التفكير في الانسجام والنسبة منذ نهاية السبعينيات، وهو ما يظهر في المقال الشهير لـ 'شارول' (Charolles) سنة 1978: 'مدخل إلى إشكاليات انسجام النصوص'. وقد اقترح فيه أربع قواعد عامة للانسجام: قاعدة التكرار وقاعدة النمو الإخباري وقاعدة عدم التناقض وقاعدة التماثل المنطقي والتشاكل. واعتبر أن القاعدتين الأولىين على تعارضهما تجعلان الخطاب قائماً على توازن دقيق بين نسبة الإعادة ونسبة النمو. فإذا اختل التوازن لمصلحة الأولى كان الخطاب تكرارياً. وإذا اختل لمصلحة الثانية، صار الخطاب مثلاً بكثافة إخبارية تنعمر على المستقبل تنظيم المعلومات والوصول إلى الدلالة. والقاعدتان الأولىان متصلتان أكثر بالاتساق، ولذلك نجد 'أدام' (Charademe et al, 2002) يؤكد أن الاتساق في النحو النصي غير منفصل عن مفهوم النمو الفرضي. ولكن القواعد الأربع مجتمعة تأخذ في الاعتبار وحدة الخطاب وهدفه العام وفهم المخاطب. وقد تواتر في الدراسات اللاحقة ربط الانسجام بموقف متلقي^(٥٣) الخطاب وتأويله. فقد قال 'أدام': 'ليس الانسجام خاصية لغوية في الملفوظات وإنما هو نتاج نشاط تأويلي' (Adam, 1990). وقال 'موشلير': 'الانسجام يحيل على خصائص النص التي تضمن تأويله' (Moesler & Reboul, 1994).

يستند حكم السامع أو القارئ على كون الخطاب متسجماً أو غير متسجماً إلى التوجيهات المباشرة أو غير المباشرة الواردة في الخطاب، وإلى المعارف الثقافية العامة المشتركة بين المتخاطبين، وهي مؤثرة بالضرورة في إجاز الخطاب وتأويله، وإلى الخبرة بالملاءمة بين أجناس الخطاب المختلفة ووضعيّات التخاطب المتنوعة، كما يستند أيضاً إلى مدى إدراك المتلقي لمقاصد صاحب الخطاب من خطابه. فإذا كان الاتساق ذا بعد لغوي بالأساس، فإن الانسجام ذو بعد تداولي^(٥٤). ويتحدّد بمتكّن المخاطب عند التأويل من اشتقاق عمل لغوي أكبر^(٥٥) إتما بشكل تلويحي من خلال متابعة الأعمال اللغوية^(٥٦) الصريحة أو الضمنية في الخطاب، أو بشكل ارتدادي انطلاقاً

من آخر عمل لغويّ معيّن عنه. ففهم المتلقّي للخطاب ليس مجرد عمليّة جمع للجمل والأعمال اللغويّة فيها، وإنّما هو وليد قدرة على تلخيصه وتأويله في كليّته، والوقوف على المقصد الذي أنجز من أجله الخطاب (Charadeau & Maingueneau, 2002).

ويتيح النظر في أجناس النصوص المختلفة الوقوف على ما هو من القواعد العائنة، اللغويّة والخطابيّة، في الاتساق والانسجام وما هو متّصل بأجناس دون أخرى. فللنصوص القانونيّة والعلميّة ونصوص السرد الأدبيّ ونصوص الشعر طرائق متباينة من حيث العرض والتّفسير والتّقديم والاستدلال والإخبار عن الواقع.

ولا شكّ في أنّ النصوص الأدبيّة حالة متميّزة، من حيث بلاغة اللغة فيها وعلاقتها بالواقع والأعمال اللغويّة المندرجة فيها أو المشتقة منها وتمتدّ المستويات التلّفظيّة⁽⁶⁾. فالعناصر الصوتيّة والنحويّة والمجمعيّة في الأدب ليست مجرد وسائل لنقل المعلومات. وإذا كانت لغة الشعر منذ القدم عدولاً مستمرّاً عن الاستعمال اللغويّ العاديّ، فإنّ الأشعار الحديثة والمعاصرة تكاد تصل إلى حدود الإيهام في فتح آفاق المجاز وابتداع أشكال من التّركيب من حيث تعالق الكلمات في الجملة وتماسك الجمل والمقاطع ضمن النصّ.

وغياب الاتساق "العاديّ" ليس ملاحظاً في بعض الفصائد المعاصرة وحدها بل نجد الظاهرة نفسها في نصوص قصصيّة وروائيّة. ويتجلّى ذلك في لغة تصويريّة مكثّفة، وتشكّلي التراكيب، والإحالات المبهمة، وتداخل الأصوات، أصوات الشخصيات والرواة في ذاتها وفي ما تحمله من أصوات النصوص والثقافات الماضية والمحيطيّة، والخلط بين الأزمنة، والانتقال المستمرّ دون علامات لفظيّة واضحة بين الخطابات المنطوقة والنصيّة، والجمع بين الرؤية والتأمّل أو بين مقامات للقول متباعدة في المكان أو الزمان، والخرق السرديّ⁽⁷⁾، وغيرها من الظواهر السرديّة التي ننتيها في الرواية العربيّة (الخبر، 2003) كما ننتيها في الرواية الغربيّة، والتي تضاعف الاهتمام بها عند الباحثين في النصيّة خاصّة واعتبارهم لكونها جواثب من الانسجام متميّزة (Calev, 2006).

إنّ تفاعل المتلقّي مع مثل هذه النصوص يختلف بالضرورة عن تفاعله مع الخطابات التواصليّة العائنيّة أو مع الخطابات المكتوبة غير الأدبيّة أو حتى الأدبيّة المندرجة في جماليّة الوضوح. وليس الحكم بالانسجام في النصوص ذات الصبغة السرديّة رهين روابط اتساقيّة قد تكون قليلة أو متباعدة، أو رهين حيكيّة⁽⁸⁾ حكاية قد

تكون منسجمة، وإنما هو متصل بمدى خيرة القارئ بالكتابات السردية وتجاربها المتنوعة. **■ المواد ذات الصلة.** - تداوليّة، تلفّظ، حبكة، خارقة سردية، خطاب قصصي، سردية، سباق، عمل لغوي، قارئ، قصة، مقام، نصّ، نصّ سرديّ.

د . ب

إنشائية

Poétique / Poetics

يعود ظهور مفهوم الإنشائية ومصطلحها إلى أرسطو في كتابه 'فن الشعر'. وهما غالباً ما يلتبسان لدى العرب المحدثين بالشمعية بسبب التباس أصل الكلمة في اللغات الأوروبية بكلمة الشعر. والإنشائية نظرية من نظريات الأدب تفتتح من الحقل الأدبي موضوع دراسة مفصلاً هو، حسب عبارة أرسطو، الفنّ الأدبي بوصفه إبداعاً قولياً (J.-M. Schaeffer et O. Ducrot, 1995) أو الخطاب الأدبي في منظور البنيويّين الإنشائيين.

والإنشائية، في تاريخ الأدب الأوروبي، إنشائيات منها الإنشائية الحالية أي الإنشائية البنيوية التي رأت النور مع الرومنطيقية وما لبثت بعد ذلك أن اغتنت بأعمال أسهمت، رغم اختلاف أبنائها، في فهم الأدب بوصفه إبداعاً قولياً. وأهمها أعمال الشكلايين الروس^(١) وحلقه باغتين والمدرسة المورفولوجية الألمانية (ما بين سنتي 1925 و1955) والمدرسة الظاهرية وحركة النقد الجليل والأرسطيّين الجدد والبنيويّين الفرنسيّين (نفسه). وقد ذهب تودوروف (Todorov, 1968) إلى أنّه بالإمكان تمييز مختلف مراحل تاريخ الإنشائية حسب انصباب اهتمام الدارسين على هذا المظهر أو ذلك من مظاهر العمل الأدبيّ (القولويّ والتركيبويّ والدلاليّ). ولاحظ أنّ المظهر التركيبويّ لم يحظ بالاهتمام إلّا على أيدي الشكلايين الروس في عشرينيّات القرن الماضي. فاحتلّ منذ ذلك الوقت مركز اهتمام الباحثين وخاصة البنيويّين منهم.

وقد بسط "تودوروف" القول في هذا المفهوم مبيناً أنّ الإنشائية، خلافاً لتأويل الآثار الخاصة، لا تسعى إلى تسمية المعنى بل تهدف إلى معرفة القوانين العامة التي تحكم في ولادة كلّ أثر. وهي، خلافاً أيضاً لعلم النفس وعلم الاجتماع وغيرها، تبحث عن القوانين العامة في صلب الأدب نفسه. فالإنشائية إذن مقاربة للأدب "مجرّدة" و"محايدة" في أنّ واحد. وهذا يعني أنّ موضوعها ليس الأثر الأدبيّ في حدّ ذاته وإنّما ما تستطقه هو خصائص هذا الخطاب الخاصّ الذي هو الخطاب الأدبيّ. وبالتالي فإنّ كلّ

أثر لا يعدو أن يكون تجلياً لبنية مجردة وعامة أي إنجازاً من إنجازاتها الممكنة. ولذلك فإنّ هذه النظرية التي تطمح إلى أن تكون نظرية علمية لا تُعنى بالأدب المنجز بل تهتمّ بالأدب الممكن. وبعبارة أخرى فهي تهتمّ بتلك الخاصية المجردة التي تمنح فائدة الحدث الأدبي أي الأدبية.

ولا يرمي الإنشائي إلى شرح الأثر الأدبي المنجز. وإنما هو يسعى، انطلاقاً من الآثار المنجزة، إلى اقتراح نظرية لبنية الخطاب الأدبي واشتغاله، نظرية تقدّم جدولاً للإمكانات الأدبية يشكل تظهر معه الآثار الأدبية الموجودة بمثابة حالات خاصة منجزة. فيبين التأويل والإنشائية تقوم علاقة تكامل. فلك أنّ كلّ تفكير نظري حول الإنشائية لا تغذيه ملاحظات حول الآثار الموجودة بتجلى عقيداً وغير إجرائي. والتأويل يسبق الإنشائية ويلحق بها. وهذا يعني أنّ مفاهيم الإنشائية تُصاغ وفق ضرورات التحليل الملموس الذي لا يمكن له، بدوره، أن يتقدّم دون استعمال الأدوات التي صاغتها النظرية.

إنّ الإنشائية تنظر إذن في الشكل الأجوف الذي يتظم النصوص المفردة. وهي تعدّ علماً شاملاً يهتمّ بالسردية⁽⁶⁾ بالنسبة إلى الفنّ القصصيّ وبالشعرية بالنسبة إلى الفنّ الشعريّ وبالدرامية (Theatralité) بالنسبة إلى المسرح. وقد ذهب تودوروف إلى أنّ كلّ إنشائية بنويّة لأنّ موضوعها بنية مجردة هي الأدب لا مجموع الآثار الأدبية. لكنّ الاهتمام بتزايد اليوم بمظهر لم يذكره "تودوروف" هو المظهر التداولي⁽⁷⁾. وهو مظهر يشمل مجموع المسائل التي تجلّت عند التظنن إلى أنّ الآثار الأدبية أعمال خطائية وإلى أنّ بعدها القولّي يجب أن يوضع في الإطار الأشمل لمقامها التواصلّي (J.-M. Schaeffer, et O. Ducrot, 1995).

» الموافقات الصلة. - شكلانية روسية، سردية، تداولية.

٢-٥ ع

Disjunction / Disjunction

اتصال

الاتصال لغة هو الافتراق والانقطاع بين المتصلين. وقد استخدم "غريماس" (Greimas, 1966) هذه الكلمة للدلالة على علاقة عدم الأتصال بين الذات والموضوع ورمز للاتصال بـ (v).

ويكون الانفصال في ملفوظ الحالة^(٥٦) كما هو الحال مثلاً في قولنا: "علي لا مال له"، فالذات (علي) منفصلة (٧) عن الموضوع (المال). ويمكن أن يكون الانفصال في ملفوظ الفعل^(٥٧) وهذا يفترض مروراً من حالة إلى حالة أخرى، فقولنا: "خسر زيد ماله" يدل على تحول من ملفوظ حالة اتصالي بين الذات (زيد) والموضوع (المال) إلى ملفوظ حالة انفصالي بينهما، وذلك بواسطة ذات فاعلة^(٥٨) اضطلعت بعملية التحويل.

وبناء على هذا يتخذ الانفصال صورتين فيكون جامداً إن تعلّق بذات حالة غير متصلة بموضوع، ويكون متحوّكاً إن كان من صنع ذات فاعلة تتولّى الفصل بين ذات قد تكون متطابقة معها فيكون الفعل انمكاسياً (كأن يقامر المرء فيخسر ماله) وقد تكون ذات الحالة مختلفة عن الذات الفاعلة (كأن يسلب اللصّ الرجل ماله).

إنّ القصة^(٥٩) في رأي "غريماس" (Greimas, 1966) ليست سوى مسار تطوّري يربط بين وضع أولّي^(٦٠) ووضع نهائيّ يجمع بينهما قيام كلّ منهما على علاقة بين فاعلين هما الذات و الموضوع. أمّا ما يميّز بين هذين الحليّين فهو طبيعة العلاقة بين الذات والموضوع في كلّ منهما. فهي في الوضع الأولّي علاقة انفصال بين الذات والموضوع، أمّا في الوضع النهائيّ فهي علاقة اتصال^(٦١) (Conjunction) بينهما. وما التحوّل الذي يقع في صلب القصة إلا تجسيد لرغبة الذات في الحصول على الموضوع. فملفوظ الحالة الأولّي يتكوّن من جمل تكشف علاقة الانفصال بين الذات والموضوع، في حين يتكوّن ملفوظ الحالة النهائيّ من جمل تكشف علاقة الاتصال بينهما. وينبني هذا التحوّل من الانفصال إلى الاتصال على مراحل أربع متتالية هي: الإيماء^(٦٢) والكفامة^(٦٣) والإنتجاز^(٦٤) والتصديق^(٦٥).

على هذا الأساس ميّز "غريماس" من جهة بين ملفوظ الحالة الانفصالي وتكون الذات فيه منفصلة عن الموضوع، وملفوظ الحالة الاتصالي وتكون الذات فيه متصلة بالموضوع. وميّز من جهة أخرى بين ملفوظ الفعل الانفصالي وفيه تتحوّل علاقة الذات بالموضوع من الاتصال إلى الانفصال، وملفوظ الفعل الاتصالي وفيه تتحوّل علاقة الذات بالموضوع من الانفصال إلى الاتصال.

إنّ هذه المقولات يمكن أن تتجلّى في نصّ ما بطرق شتى. فالانفصال يمكن أن يتمثّل في الفقدان أو الموت وحتى في التخلّي أو مفارقة المكان. أمّا الاتصال فيمكن أن يتمثّل في الفوز بشيء ما ذي كالمال أو ممتويّ كالنجاح وحتى في التهرب أو العودة إلى الوطن.

وتساعدنا ثنائية الانفصال والاتصال على تحويل المقولات المعتمدة إلى البنى الدلالية من قبيل الحياة والموت إلى البنى السردية والفاعلية، وذلك بأن نحلّ في المقولة الأولى فاعلاً^(٤٤) ذاتاً يمكن أن يكون متصلاً بفاعل موضوع أو منفصلاً عنه. ويتم تجميع الملفوظات الاتصالية والانفصالية لتتكوّن منها البرنامج السردية^(٤٥). ويساعدنا مفهوم الاتصال والانفصال على تنظيم النصّ بطريقة غير طريقة تقسيمه إلى فقرات، ومن ثمّ فإنه يمكننا أن ننزل الاتصال والانفصال في مستوى زميّة النصّ والقضاء النصّي والممثلين^(٤٦) والقيم.

• المواد ذات الصلة: - اتصال، ذات حالة، ذات فاعلة، ملفوظ حالة، ملفوظ فعل، نغمة، وضع أولي، إيمجاز، كفاءة، إنجاز، تصديق، فاعل، برنامج سرديّ، ممثل.

م. ق.

Manipulation/ Manipulation

إيمجاز

الإيمجاز عند *غريماس* (Greimas 1966) هو أحد عناصر البرنامج السردية^(٤٧). وإذا كان مدار الإنجاز^(٤٨) على عمل الذات الفاعلة^(٤٩) في الحالات، فإن مدار الإيمجاز على عمل ذات فاعلة في ذات فاعلة أخرى لفعلها إلى تحقيق برنامج معيّن. وهنا تظهر علاقة المرسل^(٥٠) بالذات من خلال عملية العمل على الفعل^(٥١).

وتألف في لفظة الإيمجاز ظواهر سردية متنوعة تجمع بينها الخصائص التالية:

- مجموع العمليات التي تزول إلى فعل الفعل (من قبيل غياطة ثوب أو إنجاز عمل^(٥٢) ما).

- إنشاء علاقة بين مرسل (موجز) وذات فاعلة (موجز إليه ومرسل إليه^(٥٣) الإيمجاز).
- فعل إقناعي يقوم به مرسل إلى مرسل إليه (الإعلام والإيهام).
- انطلاق برنامج سرديّ: بوضع ذات فاعلة على طريق تحقيق إنجاز أو تقديم إنجازات (أو مواضيع قيمة) يفرى أحدهم بأنها قابلة للإنجاز (أو يمكن الحصول عليها).

ويمكن أن يتخذ الإيمجاز بنى أربعة:

- فعل الفعل: أي دفع ذات إلى الفعل يستى تدخلاً.
- وفعل عدم الفعل: أي صرف ذات عن الفعل يستى متناً.
- وعدم فعل الفعل: أي ترك ذات تفعل يستى عدم تدخلاً.

- وعدم فعل عدم الفعل : أي عدم دفع ذات إلى الانصراف من الفعل يستى عدم منع أو تركاً للحيل على الغارب (Laissez faire).
 وكلّ بنية من هذه البنى يمكن أن تتخذ صوراً شتى، من ذلك أنّ التدخّل يمكن أن يكون عن طريق الأمر أو الالتماس أو التهديد أو الإغراء وعلم جراً.
 » المواد ذات الصلة . - ذات فاعلة، برنامج سردي، إنجاز، كفاءة، حمل، فعل، مرسل، مرسل إليه.

م. ق.

باء

بارقة

Amorce/Beginning

تتفرج البارقة في مبحث الترتيب^(٥١) الأزمني للأحداث^(٥٢). وهي مجرد محطة انتظار وبلورة لا تكاد تلمح في موضعها من النص السردى^(٥٣). ولذلك فهي لا تفهم إلا بصفة ارتدادية (Genette, 1972). ومن الأمثلة عليها احمرار وجنتي فتاة سيثيين لاحقاً أنه من علامات الحب أو سمار في حائط سيئته البطل^(٥٤) ليشنق نفسه أو قول راوي^(٥٥) "النص والكلاب" مشيراً سلفاً إلى المصاعب التي ستواجه سعيد مهران بعيد خروجه من السجن: "مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية، ولكن في الجزر غبار خائف وحز لا يطاق" (نجيب محفوظ، النص والكلاب).

والبارقة من ثغريات التمهيد الكلاسيكي (Genette, 1972). ولكنها قد تحتل مواطن مختلفة من النص السردى غير نهايته. وقد ترد في شكل فني معقد نسبياً هو التضمين الانعكاسي^(٥٦) مثلما هي الحال بالنسبة إلى "لوحة المرعى" في بداية "الشحاذ" لنجيب محفوظ.

وسا أن البارقة ضمنية فهي تتميز من الإتياء الاستباقي^(٥٧). فهنا لا يرد إلا صريحاً كأن يقول الراوي: "وسرى لاحقاً كيف سينجو البطل من هذا الكمين". ومع ذلك فيالامكان اعتبار البارقة صريحاً من الاستباق^(٥٨) استناداً إلى ما أسماه "جونات" نفسه (Genette, 1972) بكفاءة القارئ^(٥٩) القصصية المكتسبة من معاينة النصوص وأجناسها الفرعية. فمثلاً عندما يُلغى السندباد البحري في السفرة الثانية من "ألف ليلة وليلة" على مائدة المركب الذي سيغلقه تدوك أنه يبتنا سلفاً أن الخطر لن يتأتى، هذه المرة، من البحر. وهو حين يقول: "ولم نزل على هذه الحالة إلى أن أُلغتنا المقادير على جزيرة مليحة كثيرة الأشجار يانعة الثمار مفتحة الأزهار مترنمة الأطيار صافية الأنهار ولكن

ليس بها ديار ولا نافع نار" تتوقع أن الخطر سيأتي من هذه الجزيرة التي غلت، رغم جمالها، من الدمار وساكنتها المكثي عنهم ينفضي النار. وهو ما سيتأكد في لاحق الأحداث.

إلا أن بإمكان الراوي مراوغة متلفي خطاب ومخادعته باستخدام ما أسماه جوناث (نفسه) بالبارقة المزيفة (Fausse amorce ou leurre). وهذه البارقة المزيفة هي ذاتها ما أسماه هو استباقاً خاطئاً (Anticipation erronée). فالبارقة، كالاستباق، يمكن أن تكون يقينية أو خاطئة. وهي في كلِّ الحالات علامة من علامات أنساق النصِّ السردية^(٥) واتسجامة^(٥).

» المواءمات الصلة. - ترتيب، استباق، إنشاء استباقي، تضمين انمكاسي.

٢. ن. ع

Foyer de narration (ou foyer narratif)

بؤرة السرد

Focus of Narration (or Narrative Focus)

يرجع استعمال هذا المصطلح في مجال الدراسات السردية إلى كلِّ من "كلينث بروكس" و"روبرت وارن" (K. Brooks & R. Warren, 1943). ويعنيان به وجهة نظر^(٥) الشخصية^(٥)، أي تلك التي تتعلّق برويتها الداخلية الخاصة للأشياء، فكلُّ ما يسرد ويوصف^(٥) نابع من هذه الشخصية ملفّون بوجهة نظرهما. حتى أن "جوناث" صاغ مصطلحه المركزي "التبشير"^(٥) من مصطلح "بؤرة السرد". إذ التبشير الخالص هو ذاك الذي يرتبط ببؤرة الشخصية مقابل التبشير الصفري الذي لا يرتبط بنقطة معينة أو بؤرة مخصصة ينظر منها إلى الأشياء (Genette, 1972).

» المواءمات الصلة. - سردّيات، وجهة نظر، شخصية، وصف، تبشير.

٢. ن. ع

Panorama/Panorama

بانوراما

جرى استخدام هذا المصطلح في نظرية الرواية^(٥) في النقد الأدبي

الأنجلوسكسوني. فقد ميّز 'هنري جيمس' (Henry James) ، بين صيغتين^(٤٠) مرتبّتين هما العرض (Showing) والسرد (Telling) ، وحققا حلوه في ذلك 'هيري سي لوبوك' (Perry Lubbock). وقد ترتّبت على هذه الثنائية المقابلة بين طريقتين في تقديم الحكاية^(٤١) هما المشهد^(٤٢) والبانوراما. وإذا كان الأسلوب المشهدي يقوم على العرض والرؤية^(٤٣) المصاحبة فيقدّم الراوي^(٤٤) الأحداث^(٤٥) بطريقة حيّة مفضّلة ولا يقول إلّا ما تعلمه إحدى الشخصيات^(٤٦) فإنّ الأسلوب البانورامي يعني الجمع بين القصّ المجمع^(٤٧) والرؤية من خلف. فالحكاية تقدّم في هذه الحالة من منظور^(٤٨) راوٍ كلّّي المعرفة وكلّي الحضور. ويؤنّس الروائي هذه الطريقة في القصّ لتفطية فترات زمنيّة طويلة وأحداث كثيرة. ويفضّل 'لوبوك' العرض على السرد، والمشهد على البانوراما لأنّ فنّ الرواية، في تصوّره، لا يتجسّم بالفعل إلّا عندما يبنى الراوي عقيّاً وتُعرض الأحداث كأنما تروى من تلقاء نفسها (Lubbock, 1989).

» المواءمات الصلة. - مجمل، مشهد، صيغة.

له. ن.

بداية راجع فاتحة

(Début/ Beginning)

Programme narratif/ Narrative Program

برنامج سرديّ

تطلق عبارة البرنامج السردّي عند "غريساس" (Greimas, 1966) على تتابع الحالات والتحوّلات التي تترايط انطلاقاً من علاقة بين ذات معيّنة وموضوع محدّد وما يطرأ عليها من تحوّل. فالبرنامج السردّي يهتمّ حدثاً من التحوّلات المترابطة التي تندرج في سلّم ترتيبيّ.

إنّ سلسلة الحالات والتحوّلات التي منها يتكوّن البرنامج السردّي تخضع لقواعد منطقيّة، وهو ما يفسّر الحديث عن برنامج. وما هدف التحليل السردّي إلّا أن يصف تنظيم البرنامج السردّي ويررّ هذا التتابع المتكّم الذي يظهر فيه.

وإذا كان المقطع السردّي^(٤٩) يقوم على إنجاز رئيسيّ، فإنّ البرنامج السردّي هو تجسيد مخصوص للمقطع السردّي في قصّة^(٥٠) ما، أي كلّ سلسلة الحالات والتحوّلات

التي تصبّ في تحقيق علاقة ذات حالة^(٥٥) بموضوعها. فالبرنامج السردّي يحثّد دائماً بالعادة- أي العلاقة بموضوع القيمة- التي يؤتّي إليها.

» المواءمة ذات الصلة. - مقطع سرديّ، قصّة، ذات حالة، إنجاز.

٢. ق.

بطل

Héros/Hero

تندرج مقولة البطل في مقولة الشخصية^(٥٦). ونُحْنى بالبطل الشخصية الرئيسة في قصّة^(٥٧) تخيلية ما. لكنّ تمييز البطل من سواء من الشخصيات مُشكّل، إذ لا يُدرى أيعود تمييزه إلى كثرة ظهوره في النصّ أم يعود إلى كونه فاعلاً^(٥٨) ذاتاً متصّرة، إزاء معارضي مهزوم، أم يعود إلى علاقته الدائمة بمواضيع إيجابية أو منقّرة، أم يعود إلى كونه الأقرب إلى المؤلّف^(٥٩) أو الأقرب إلى القارئ^(٦٠) الذي يُسقط ما بنفسه عليه (Philippe Hamon, 1984).

وقد قُلّ استخدام هذا المصطلح في الدراسات السردية الحديثة، لما انطوى عليه مفهومه من لبس ولبس الإحاطة به علمياً. على أنّ ذلك لا يعني أنّنا لا نعثر عليه في النظرية الأدبية بعامة. فقد وقع حثّه اعتماداً على قاعدة أخلاقية، وعلى أنظمة قديمة خارجة عن الأثر الأدبي. ولعلّ مصداق ذلك يكمن في الجنس الموجود، في الفرنسية، بين لفظتي (Héros) التي تعني "البطل" و(Hérou) التي تعني "البشير" الذي يتبنّى قيم مجتمع ويعلمنها. وكلّما اغتلفت المجتمعات، تباينت سمات البطل. وهو ما جعل توماشيفسكي (Tomachevski, 1966) يطرح مسألة البطل على الشاكلة التالية: «إنّ العلاقة العاطفية إزاء البطل وقاً أو كرهاً تتطوّر انطلاقاً من قاعدة أخلاقية. فالأنماط الإيجابية والسلبية هي عنصر أساسيّ في إنشاء الخرافة^(٦١) [...] والشخصية التي تتلقّى المسحة العاطفية الأكثر تأججاً تُدعى البطل».

وقد ميّز "هيجل" في كتابه "دروس الجماليات" الصادر سنة 1832، بين ثلاثة أصناف للبطل هي:

البطل الملحميّ، وهو الإنسان المثاليّ الذي تهوّه الضرورة.

والبطل المأسويّ، وهو يجتد الانفعال الطاغّي الذي يحثّد المصير، ويقود العزم إلى حظه.

والبطل الدرامي، وهو الذي يسمو بأهوائه، ما دام هو يقوم بأعمال تخرج عن المألوف، ويواجه بها الأوضاع المعقدة التي نمرض له.

وبذلك يكون البطل الملحمي رمزاً لنضال الإنسان المرمز ضد الطبيعة. ويكون البطل المأسوي رمزاً لصراع الإنسان أهوائه في سبيل حريته. ويكون البطل الدرامي رمزاً لرفض اختزال الإنسان في الهوى واعتبار الظروف قدراً مسلطاً (Louis Millet & Violette Morin, 1985).

أما "فلاديمير يروب" (V. Propp, 1970, 1928)، فقد اعتبر أنّ كلّ حكاية شعبية تتضمن بطلاً حقيقيّاً وآخر زائفاً. والزائف هو ذلك الذي يتظاهر بأنّه أنجز ما يُفترض في البطل الحقيقي إنجازاً. والبطل - في "نظرية الرواية" (1920) كما استنتجها "جورج لوكاتش" (Georg Lukács) من دراسته الواقعيّة التسجيليّة- إشكاليّ لأنّه يبحث عن قيم أصيلة في عالم متدهور بحثاً متدهوراً. وهو، في الواقعيّة الاشتراكيّة، لهجائيّ لأنّه يؤمن بانتصار الطبقة العاملة وتحقيق مجتمع العدل والمساواة.

كلّ ذلك يعني أنّ مفهوم البطل ذو طابع مضمونيّ بالأساس. ولهذا أعرض السيميائيون عنه مصطلحاً ومفهوماً، واستعاضوا عنه بـ "الفاعل"⁽⁶⁾ الذي يحلّد من خلال وظيفته في منوال القوالب⁽⁶⁾.

■ الموائمة الصلة - شخصيّة، فاعل، قارئ، قصة، مؤلّف، معارض، منوال القوالب.

أ. م.

Dimension argumentative / Argumentative Dimension

بعد حجاجي

البعد الحجاجي (Amoury, 2000) من مصطلحات تحليل الخطاب بما في ذلك الخطاب القصصي⁽⁶⁾ القائم على التخييل⁽⁶⁾. وهو وليد تصوّر لا يقصر أصحابه الحجاج على تقديم حجج تدعم أطروحة أو تدحضها، وإنّما يروّون أنّه من الممكن النظر إلى الحجاج من زاوية أوسع وفهمه بوصفه خفّة تستهدف التأثير في رأي شخص تّا وفي موقفه وحتى في سلوكه. وهي خفّة تتوسّل إلى التأثير بأدوات الخطاب وحدها (Grice, 1990).

ويرى أصحاب هذا التصرّف للحجاج - ملازماً للتلفظ⁽⁶⁾ منزلاً في سياق⁽⁶⁾ - أنّ

الحجاج يرد في الخطاب إننا مباشراً صريحاً وإننا ضمنيّاً غير مباشر. وقد أطلقوا على الشكل الأوّل لورود الحجاج مصطلح المقصد الحجاجي (Vide argumentative) وسنّوا الشكل الثاني بعداً حجاجيّاً. ومن أمثلة الأوّل المرافعة إذ هدفها الأساسي هو الإقناع ببرائة المتهم أو تقديم ظروف مخفّفة تخفّض مدّة سجنه. ومن أمثلة الثاني الوصف^(٥) في مقال صحافي أو في عمل روائي. فغالباً ما يبدو مجرد محاولة لتصوير جزء من الواقع تصويراً حسيّاً بصريّاً. ورغم ذلك فهو، أحبّ صاحبه أو أبى، يضيف على موضوعه طابعاً ومعنى خاصّين (Amoury, 2000).

ويتمّ رصد البعد الحجاجي في النصّ السرديّ^(٥) التخييلي حسب مستويات الجهاز التلقيني لهذا النصّ. فالحوار^(٥) بين الشخصيات^(٥)، إن وُجد، يندرج في حوار أوسع طرفاء الراوي^(٥) والمرويّ له^(٥). وهذا الحوار يندرج، بدوره، في حوار أشمل طرفاء المؤلف^(٥) والقارئ^(٥). وغالباً ما تختلف تقنيات الحجاج الضمني من مستوى إلى آخر. فقد تتوسّل شخصية ما إلى حمل شخصية أخرى على الاقتناع برأي أو موقف ما بوسائل منها صورة الذات (Ethos) وبناء صورة للشخصية المخالفة يستحسن أن تكون "مرآة" يحلو لها تأمل ذاتها فيها^(٥) (Kerbrat-Orecchioni, 1990). ومنها أحياناً محاولة إثارة انفعالات هذه الشخصية بالمصّب على وتر العواطف والوجدان. ففي أقصوصة^(٥) "انقلعة" (جمال البستاني، إتحاف الزمان بحكايات جلبي السلطان) يحاول ضابط مؤفّد من العاصمة حمل سجين سياسي على الاقتناع بكتابة اعتراف ليُفرج عنه فوراً. لكنّه لم يبادر إلى الكشف عن مقصده الحقيقي وإنّما مهّد له بما اعتقد أنّه بحقه: "يدخل رجل كفيف الشارب [الضابط]، يلقي النحيّة، ثمّ ييدي غضبه لأنهم وضعوا المقعد بعيداً عن المكتب، يشير إليه [السجين] أن يقترب [...] يقول إنّ المسافة طويلة، لا يدري من نكر في بناء هذا السجن هنا، كيف اعتدوا إلى هذا المكان في بداية العصر السلطاني مع تختلف وسائل المواصلات وقتئذ، يتوقّف متبسّحاً [...] "يا بني تفرّج الإفراج عنك...". يستمرّ. لقد مرّت خمسة عشر عاماً. نصف المئة. وطبقاً للوائح فإنّ حسن السير والسلوك يتمّ الإفراج عنه فوراً. جميع التقارير تؤكّد مثالية تصرّفه.. قال إنّّه يعرف الأيام القاسية التي عاينها في هذا السجن الجهنميّ، لكنّه يرجو أن يحاول النسيان، على أيّة حال، الأيام الحلوة والأيام المرّة تشابه بعد مروها، ولا يتبقّى إلا الأسف على مضيّ العمر الجميل، إنّ موقفه مثار احترام صديق حتى من خصومه".

في هذا المقتطف بنى الضابط صورة لفاته يأمل أن تساهم في نجاعة خطابه. فبدا في صورة رجل الأمن الودود المتعاطف والمتفهم المتفرد سلوكاً وأقوالاً. وبني أيضاً

صورة للسجين، مخالفيه، قدّر أنّها ستصادف هوى في نفسه إذ قلّعه في صورة المناضل المنيد الذي انتزع احترام الأنصار والخصوم جميعاً. وحاول، في الآن نفسه، إثارة عواطف السجين لحمله على مراجعة موقفه. وهو ما تظّهره عبارات من قبيل "الأيام القاسية" و"هذا السجن الجهنمي" و"مضيّ العمر الجميل" و"العمامي"، 2009.

أمّا الراوي فقد يستختم تقنيات أخرى لإكساب خطابه الحجاجيّة النجاعة المأمولة من قبيل المحاكاة⁽⁴⁾ المولّدة للوهم الواقعيّ والوصف النازع إلى الموضوعيّة والاختيارات المعجميّة وتغييب المشيرات المحيلة إلى المصدر التلقّطيّ وكثرة المخبرات⁽⁵⁾ وسائر أمارات الاتّحاء التلقّطيّ⁽⁶⁾. ويبيّن الشاهد الموالي بعض هذه التقنيات: "عاد [الشيخ عبد الحفيظ] من المسجد ودخل غرفته فأخذ من خزانته مفتاحاً عظيماً، كأنّه شفرة فأس، عليه كغبرة الحناء من الصل [....] رفع الباب من ناحية، وأنزله من أخرى، ثمّ دخله قليلاً، قليلاً، وغافله ودفعه بعنف، فانفتح. وحرّبت طيور يوحسيي، وفرت من طاقات الأوتار التي كانت تنثر ضياء مثلاً في المخزن [....] وقد تراكم فيه تراب السافي وعملت الرثلة، في طمأنينة وسعة من الزمن، فامتدّ نسيجها بين الخواهي والجرار وفي الزوايا كأجسدة الوطاطيط. في الأرض أكوام من القواكة والخضر الجاة قد كساها الثبار: الفرماس والرمان اليابس وغرائر القمح ويطائن الثمر وجرار الزيت المطبّنة وجلود السم ونصائر الشحمة، وفوق ذلك طاسات مختلفة الأحجام يتخلها ربّ الدار مكاييل، وفي الحائط أشكاك الثوم وأزواج القربط، وفي طاقة ميزان صنعه بنفسه، ومصروف جعلها من الحجارة، وفي السلة جزّات صوف وصناديق الشمع والفهورة والسكر والكثان..". (البشير خريّف، الدقّة في حراجيتها).

يتميّز هذا الشاهد بغياب المشيرات المحيلة إلى مقام التلقّظ وبقلة الأمارات المحيلة إلى الراوي ويقام تمثيل⁽⁷⁾ العالم المتخيّل على المحاكاة. ومن شأن هذه التقنيات إبراز أنّ العالم الممثل حقيقيّ وقائم بذاته. إلّا أنّ فحص الشاهد عن كثب يبيّن حضور الراوي من جهة ويكشف، من جهة أخرى، أنّ الشاهد يمثل حججاً تقود إلى نتيجة ضمنيّة فوّض الراوي أمر استكشافها إلى المرويّ له هي أنّ الشيخ عبد الحفيظ غنيّ وسخيّ.

إنّ البعد الحجاجيّ للخطاب عانة والقصصيّ تحديداً يمثل دعوة المتلقّي إلى "مطاردة المضمّر" (Mainsiecken, 1990) وإلى بذل الجهد الكافي للوصول إلى النتائج المضمّنة في الكلام والأقوال. ذلك أنّ من يتوسّل بنفسه إلى نتيجة ما يتزع إلى التمسك بها، إن صبح القول، تمسكه يؤمّر عينه (Greene, 1981).

« الموفات الصلة. - تلفظ، سياق، حوار، انحاء تلفظي، مضمر.

٢. ن. ع

بُغْدُ عِرْفَانِي

Dimension cognitive / Cognitive Dimension

يتدرج هذا المصطلح في الدراسة السيميائية للخطاب. ويتعلق بشئ أشكال المعرفة الصادرة عن ذات قادرة على تأويل ما هو قائم من أحوال الدورات الفاعلة^(٥٤) في علاقتها بمواضيع الفعل^(٥٥) في عالم القصة. ويتطور البُغْد العرفاني للخطاب بنمو المعارف الحاصلة نموّاً يُخَيِّرُهُ 'غريماس' و'كورنيس' (Ortigas & Cornu, 1979) ضرباً من الحركة العرفانية.

وينقسم البُغْد العرفاني في القصة إلى غريتين من الفعل العرفاني:

-الفعل التأويلي^(٥٦)، وهو ذاك الذي يتعلق باستلاك المعرفة الخاصة بحالة ذات من الدورات القائمة في هذه القصة بعد تقويمها.

-الفعل الحاصل على الاقتناع^(٥٧)، وهو يتعلق بالتعريف بالشئ والحمل على الاعتقاد به، أي ما تقوم به ذات مرحلة من أعمال إزاء ذات أخرى تُحْمِلُهَا على قبول ما أسندته من صفات تقويمية إلى ملفوظ حالة^(٥٨) (Jean Claude Giroud et Louis Poirier, 1985) ويُشَكِّلُ توضيح ذلك بالمثال التالي:

'انقضت سنوات، دارت الأرض مرّات، كبر الصغار، وبعض الكبار ماتوا، وليليان تصخب في ذاكرتي مثل زوينة، لا تتوقف ولا تهدأ، إذا انزلت الشمس ويذبت ضباب الصباح، إذا جاءت الأمطار... إذا خلعت السماء يشرى المطر، أتوقفت لأسرق شيئاً من الماضي، لاستعيد... وأي ماضي؟ ليليان بالقلات؟

'الكائن البشري يتراعى، يصفر، ثم يتحوّل إلى حنّاء ومادّته تعير بضجة في ذاكرتي التي بدأت تهرم وتنسى. فأنذّر الوحشة الخائفة، الدعشة، الشرق، عناق الأيدي... أنذّر وتتهجّج في نفسي رغبة البكاء والتحطيم!

'أعرف الكلمات التي تطوف في رؤوسكم، حالكم، مراهق، محروم، رومتيكي، وماذا غير ذلك؟ أنا أعرف هذه الكلمات، وأخرى غيرها أكثر بلاء، وأعرف أفسى الشئام، ولكن ما دنا لن نصبح أعداء بعد فلماذا نشبك بالأيدي وبالألسنة؟ قولوا ما

تساوون، لن أسمع... وأنتم يمكن أن تكفوا عن القراءة، لكن دون شتائم، ونسير كل في طريق، وقد نصبح أصدقاء" (عبد الرحمن منيف، قصة حب مجوسية).

يبدأ هذا المقطع القصصية في أواخر رواية منيف. وتتجسم البُعد العرفاني فيه بوجهه الأول هو التأويل القائم به الراوي^(٤٥) المتكلم وصاحب التجربة العاطفية الغريبة مع صاحبه ليليان. فهو يقوم صاحبه وقد بلغ من العمر عتياً فبأها حمامة رمادية تطير بضجة في ذاكرته، وقد سبق أن نعمتا بكونها الزوجة في الذاكرة. ويضاف إلى هذا أن الراوي ينسب فعلاً تأويلياً للمروي له يمت فيه الراوي بنموت كثيرة من قبلي الحالم والمراحم والمحروم والروستكي.

أما الوجه الثاني من البُعد العرفاني فيتمثله الفعل الحامل على الاختناق وهو مائل في التماس الراوي الراقدة من المزوي له رغم الاختلاف القائم بينهما في شأن وجود ليليان أو عدم وجودها.

« المودة ذات الصلة - واه فعل تأويلي، فعل حامل على الاختناق، مروي له ، قصة، ملفوظ حالة .

٢٠٢ خ

Construction en paliers/Scalar Construction

بناء التدرج

بناء التدرج أفقه "شكلوفسكي" (Todorov, 1965) مصطلحاً أثناء حديثه عن بناء الرواية^(٤٦) والأقصوصة^(٤٧). وهو يعني أن تتكرر البنية فاتها في المقاطع السردية^(٤٨) المتسلسلة والمتوازية. ويتكرر هذا كزاد نموّاً. واستدل شكلوفسكي على هذا البناء بأقصوصة تولستوي المبنية الثلاث (Tolstoj, Trois morts) التي تتعاقب فيها بنية الموت تعاقباً قائماً على التدرج. فموت السيكة في المقطع السردى الأول من الأقصوصة يوازيه في الحدوث موت حوقبها. وموت الحوقب، بدوره، يوازيه في المقطع السردى الثاني موت شجرة كانت انضطت لتجمل للسيكة الهالكة حلياً.

ولعل حديث الصخرة (التنوع)، الفرج بعد الشقة بإمكاناته أيضاً تجلية معنى التدرج في القصص العربي القديم. فقد سأل الثلاثة نفر من بني إسرائيل الله أن يُريح عنهم الصخرة التي كانت سدّت الغار الذي أووا إليه. فكان كلما انتهى نفر من عرض عمله الخير راجياً من الله عونه انفرج ثلث من الصخرة حتى خرجوا يمشون. واستناداً

إلى ذلك فتكرار البنية فاتها في سؤال كل نعر اللّغة بأفضل عمل كان أنجزه من جهة، وتكرار بنية انفراج التّلك من الصخرة من جهة أخرى يوضحان معنى التّلوّج.

► المواد ذات الصلة . - مقطع سرديّ، تسلسل.

ع.ع

(Sujet / Subject)

بناء القصص راجع مادة حكاية

Structure actarielle / Actorial Structure

بنية الممثلين

لقد انصرفت السيميائية السردية^(١) عن مفهوم الشخصية^(٢) واستعاضت عنه بمفهوم الفاعل^(٣) والممثل^(٤). فالفاعل وحدة تركيبية من وحدات النحر السردية في مستوى السطح، فإذا وضع في مسار سردي^(٥) محدّد تفكّك وصار مجموعة من الأدوار الفاعلية. أنا الممثل فهو وحدة خطابية تمثّل تجسّداً أو تكريساً في الخطاب لما لا يقلّ عن دور فاعلي^(٦) واحد ودور غرضي^(٧) واحد. ويترتّب على ذلك أنّ بنية الفواعل في نصّ سردي^(٨) ما لا تتشاكل وما يضمّه ذلك النصّ نفسه في المستوى الخطابية من تنظيم للممثلين. فالمعارض^(٩) مثلاً يمكن أن تمثّله شخصية^(١٠) أو مجموعة من الشخصيات أو عائق ماديّ أو عاة في الذات... ومن هنا جاءت ضرورة إفراد الممثلين ببنية تأخذ في اعتبارها الخصائص المميزة لهذا النمط من الخطاب أو ذلك.

وإذا كانت بنية الفواعل محدّدة بسقّة فواعل بينها علاقات مضبوطة تندرج في محاور ثلاثة هي الرغبة والتواصل والصراع فإنّ بنية الممثلين لا تخضع لهذا التقنين، فهي الإطار الذي ينزل فيه الممثلون وتتحدّد العلاقات الرابطة بينهم. ومن ثمّ فإنّ بنية الممثلين، رغم أنّها تتصلّ بالبنى السردية وبالبنى الخطابية معاً إذ هي محلّ يظهر فيه هذان الضريان من البنى، لا تنتمي إلى البنى السردية ولا إلى البنى الخطابية.

وقد ميّز "غريماس" (Grismas, 1973) بين نوعين من أنواع بنى الممثلين: نوع أطلق عليه اسم بنية الممثلين الموضوعية (Objectivée) وهي تميّز بحضور عدد كبير من الممثلين المستقلين لكلّ فاعل أو دور فاعلي (كأن يتجسّد المعارض في النهر والتمساح والعدو...)، ونوع ثان أطلق عليه اسم بنية الممثلين المفتوحة (Subjectivée) وفيها يقرب

مجال التوزيع الفاعلي إلى الحد الأدنى فيضطلع ممثل واحد بكلّ الفواعل والأدوار الفاعلة الضرورية (كأن يكون الرجل مرسلاً^(٥٤) ومرسلاً إليه^(٥٥) فتحثه نفسه بالاستيلاء على مال غيره، ويكون ذاتاً وموضوعاً فيرغب في الحصول على المال لنفسه، ويكون مساعداً^(٥٦) ومعارضاً^(٥٧) فيتسلق الحائط ويحدث ضجيجاً يوقظ صاحب البيت).

► المولد ذات الصلة. - سيميائية سردية، شخصية، فاعل، ممثل، مسار سردي، خطاب، دور فاعلي، دور غرضي، نص سردي، معارض، شخصية، مرسل، مرسل إليه، مساعد، معارض.

م. ق.

(Polyphony/Polyphony)

بوليفونية راجع تعدد صوتي

تألف

Consonance discursive/ Discursive Consonance

تألف خطابي

التألف الخطابى مصطلح سرديّ استعارته "دوريت كُون" (Dorrit Cohn, 1981) من "فرانز ستانزل" (Franz Stanzel). واستخدمته في تناولها للعلاقة بين الراوي^(٥) والشخصية^(٥) عند نقل الأول الأحوال النفسية والذهنية للثانية. وقد بينت أنّ التألف الخطابى يتعلّق بالمقام السردى^(٥) الذي يهيمن فيه صوت الشخصية، ويمكن أن نستدل على التألف بالمثال التالي:

"شدّ قبضتي على المقبض الماجي، مغبض عصا الأبوس، ومضى يشغف ويقوى، غريبة تلك المصا، الآن، كأنها امرأة عارية وسط رجال، يحنّ ملمسها ويتذكّر مريم. ذلك الصوت. ذلك الشباب. ذلك الحلم. يخرج من فاره كلّ يوم عند الفجر ويمشي هذا المشوار حتى النهب. يسبح ويعود مع الشروق. يحاول أن يوظف الأشباح في روحه. أحياناً الحظّ يواتيه، فيسمع ويرى الرؤى والأصوات كأنها تتبع من تحت لقميه ومع خبط عصاه على الدرب. هنا كان مكان التنوير أتيام الحصاد رائحة التبن. رائحة الفمخ. رائحة روث البقر. رائحة اللبن أوّل ما يجلب. رائحة التناع. رائحة الليمون." (الطيب صالح، مريود)

ما نلاحظه في حديث الراوي عن عصا الشخصية وما ولّفته من ذكريات مع مريم ومع المكان أنّه حديث ملوّّن بلغائية هذه الشخصية التي تُستصقّى من انفعالاتها إزاء الماضي. وقد تأكّد ذلك باستعراض للذكريات مع مريم ومكان التنوير فيه نوع من الغنائية. والذي يؤكّد ذلك المظرفان "الآن" و"هنا" الدالّان على الحضور الإدراكيّ للشخصية. ثمة إنّ نوع من الاختلاط بين صوت الراوي يتغلّ أحاسيس البطل بضمير الغائب وصوت الشخصية البارز في شليد انفعالاتها. وهذا ما يتلّج بحسب "جونات"

(Genette, 1972) في التبشير^(٤٠) الداخلي. فالراوي في هذه الحال متآلف مع الشخصية ينطق بانتمالاً لها كما هي كاتبة لا كما يتصورها هو على نحو ما هو قائم في التناثر الخطائي.

» المواء ذات الصلة. - راوٍ، شخصية، مقام سردي، تناثر خطائي، تبشير.

٢٠٢ خ

تأليف تسميمي راجع تأليف خارجي

(*Itération généralisante/Generalizing Iteration*)

Itération externe/External Iteration

تأليف خارجي

يكون التأليف الخارجي مع التأليف الداخلي^(٤١) والزائف^(٤٢) أصناف القصة التأليفي^(٤٣) الثلاثة التي ميزها السرديون ولا سيما جونات (Genette, 1972).

ويكون التأليف خارجياً إذا ورد مقطع تأليفي ضمن مشهد^(٤٤) مفرد (Solne singulier). أي إنه يفتح نافذة على مُدة^(٤٥) تقع خارج نطاق هذا المشهد (جونات، نفسه). ومن أمثله قولنا: * أتجه فلان إلى عمله الجديد حازماً من المفهى الذي كان يتردد إليه، وتغفل عتبة المعمل مبتساً... * أي إن * المفهى الذي كان يتردد إليه * هو تأليف يخرج من القصة الإفرادي الذي يتمثل في توجهه لأول مرة إلى عمله الجديد وتغفله عتبة المعمل مبتساً.

» المواء ذات الصلة. - نواتر، قصّ تأليفي، تأليف داخلي، تأليف زائف.

ع.ع

Itération interne/Internal Iteration

تأليف داخلي

التأليف الداخلي هو أن يمتد مقطع تأليفي على طول مُدة المشهد^(٤٦) دون أن يتجاوزها إلى مُدة تقع خارج نطاق هذا المشهد. من ذلك قولنا: * وكان (يحدثهم من قسوة العمل في الصباح الباكر): تقف الشاحنة على الرصيف، وينزل الحمالون الأكياس

والصناديق إلى الماعون، أو ينقلونها منها إلى الشاحنة، ثم يفرغون حمولة المواعين، ويصعدون ويهبطون". (حنّا مينة، الشراع والماصرة).
 ► المواد ذات الصلة. - مشهد، بناء نظم، بناء تدرج.

ع.ع

تأليف زائف

Pseudo Iterative/Pseudo Iterative

يندرج هذا المصطلح في سياق تناول القصة التأليفية^(٥٠) المنزل في دراسة "جونات" (Genette, 1972) للتواتر^(٥١) باعتباره وجهاً من وجوه الزمن الثلاثة: الترتيب^(٥٢) والمدة^(٥٣) والتواتر. والتأليف الزائف عبارة عن مشهد^(٥٤) معروضة صيغت بصيغة الماضي الاستمراري المؤدّى بالتاسخ "كان" المقترن بالمضارع أو بما يرادفه.

وتقدّم هذه المشاهد على أنها مشاهد مؤلفة في حين أنّ ما تشتمل عليه من لغني ودقّة في التفاصيل من شأنه أن يجعل المتلقي لا يصدق أنّ هذه المشاهد حصلت وتكوّرت حصولها بمثل هذه التفاصيل الدقيقة دون أن يشملها أيّ تغيير في نعاودها مثلما هي الحال في هذا المثال: "وعندما كان يستيقظ، في تلك الأيام، كانت تقول له وهي تحسّ الوجود الغريب بينهما في غرفة نومهما المغفلة: هل تشمّ تلك الرائحة؟ عفيفة جداً، ولكن... رائحة غريبة في البيت، تأتي من عندك، مثل رائحة الكائنات المغفلة، كأنّها رائحة الشمع الموقد... أو .. البخور. فيصمت أو يقول فقط: ضريبة" (إدوار الخراط، الزمن الآخر).

فصيغة هذا القول صيغة تأليفية تأدّت بالتاسخ "كان" مقترناً بالمضارع. ولكنّ ما جاء في القول الأوّل من تفاصيل في تشبيه الرائحة يحتمل على الاعتقاد أنّ القول لم يكن إلاّ مرّة واحدة وكذلك الأمر بالنسبة إلى الرّة المتبلّبل بين الصمت والتعليق المخاطف.

► المواد ذات الصلة. - قصّ تأليفية، ترتيب، تواتر، مدّة، مشهد.

ع.ع

Syllapse temporelle/Temporal Syllapsis

تأليف زمني

تندرج هذه المفولة السردية في القسم الزمني من أقسام الخطاب القصصي^(٤٠). وقد استعملها "جونات" (Genette, 1972) في الفصل الذي يتناول فيه مسألة الترتيب الزمني^(٤١) للأحداث^(٤٢) في الحكاية^(٤٣) والخطاب. وعرف التأليف الزمني بكونه يقوم على جمع أزمنة متباينة متناغمة يضمها الراوي^(٤٤) بموجب صلات مكانية أو غرضية أو غيرها. ويمكن أن يوضح هذا المفهوم بالشاهد التالي: 'كانوا يصحبون ويهبطون في صمت ويمرّون بالأهالي المتناثرين على الجبل والمتجمّعين في الساحة دون أن يتنبه إليهم أحد. وطول النهار كانوا يتخلّون فوق الجبل يجمعون العشب ويربطونه في حزم صغيرة متاثرة وآخر النهار يجمع كلّ منهم حزمة في ربطة واحدة يحملها على ظهره' (محمد البساطي، التاجر والتفاح).

إنّ ما يجمع بين هذه الأزمنة في الأعمال إنّما هو الجبل الذي يتحرّك عليه هؤلاء الرجال صموداً وهبوطاً مرّات عديدة ألّفت في أعمال مجرّدة. وتجتمع الأعمال أيضاً في كونها تحصل في يوم واحد. ويستعمل مصطلح التأليف في نطاق المقارنة بين عدد مرّات وقوع الحدث في الحكاية وعددها في الخطاب. ويجعل "جونات" (Genette, 1972) هذا المصطلح جنسياً لمصطلح القصّ التأليفي^(٤٥). وهو أن يُحكى مرّة في الخطاب ما وقع مرّات في الحكاية كأن نقول مثلاً: 'كان زيد يقرأ كتاباً كلّ أسبوع'. فقراءة الكتاب كانت مرّات في الحكاية ولم تُذكر في الخطاب إلا مرّة.

في المواضع الفصلة - خطاب قصصي، ترتيب زمني، حدث، حكاية، راوي، قصّ تأليفي.

خ ٠٢٠٢

Echange/Exchange

تبادل

التبادل من المصطلحات المستخدمة في تحليل الخطاب وتحليل المحادثات العادية ومقاربة الحوارات^(٤٦) القصصية. ويتكوّن التبادل، على الأقلّ، من تدخّلين^(٤٧) لمختاطبين متمايزين. ويرد التدخّل الأوّل ابتداءً. أمّا التدخّل الثاني فيربط بسابقه ارتباطاً عضوياً إذ يشترط أن يكون ردّاً عليه سواء كان هذا الردّ قولاً أو حركة أو إيماءة أو هيئة. ومن أمثلة التبادلات الدنيا السؤال وجوابه والتحية وردّها والطلب وتلبية:

* - من أنت ؟

- بربارا. امرأة*. (فرج الحوار، الموت والبحر والجرد)

ويعدّ التبادل أصغر وحدة حوارية. وهو وحدة غرضية تداولية تتحدّد بثبات عدد المتخاطبين ووحدة الموضوع واتسجامه⁽⁶⁾ (Durrer, 1994). ويصنّف التبادل إلى نوعين رئيسيين أولهما التبادلان التنيهيّان (الافتتاحي والختامي) والثاني التبادل الأوسط أو جوهر الحوار ولّبه (Drecchioni, 1990, 1995). وغالباً ما يكون التبادلان التنيهيّان أو أحدهما عرضة للتغيب أو النقل في الخطاب المروي⁽⁶⁾ كأن يقال: "تبادلا تحية" أو "حيّاه فردة عليه". أمّا التبادل الأوسط فيتحدّد بتعدد المواضيع المطروحة في الحوار الواحد. وهو أصناف ثلاثة: تعليمي وسجالي وجدلي (Durrer, 1994).

ويستقى الحوار الذي يتوافر فيه تبادلان تنيهيّان وتبادل أوسط أو أكثر حواراً تاماً ومن أمثله:

"وجد خليل الهمذاني واقفاً وسط البهو كرمح مستعدّ للقتال. قال جمعة بهدوء:

- سلام الله عليك أيّها الأمير..

فصاح الحاكم بصوت متهقّج من شدة الغضب:

- انعدم السلام بوجهك..

فقال بحزن:

- إني أحمل حتى الموت..

- لذلك سُرقت جواهر حريمي من أحماق دارِي!

فاق ذلك تولّمه [...] وجم صامتاً.. صاح خليل الهمذاني:

- ما أنت إلّا حشّاش أو شريك اللصوص..

قال بصوت غليظ:

- أنا كبير الشرطة..

لصرخ:

- موعدنا السماء وألا عزلك وضرت عفتك..* (نجيب محفوظ، لبالي ألف ليلة)

قام هذا الحوار على تبادل افتتاحي ذي تدخلين ثانيهما ردّ على سابقه وعلى تبادل أوسط وتبادل ختامي غيّب ثاني تدخله. وقد تراكبت هذه المقومات الثلاثة تراكباً محكمّاً. فتحية الافتتاح أحقها ردّ نهض بوظيفتي ختم تبادل الافتتاح والتمهيد للتبادل الأوسط الذي جرى في جوّ مشحون بتوتر أفضى إلى تبادل الاعتام المتوتر.

ولقد اقتضى مقام⁽⁶⁾ التواصل أن يبادر كبير الشرطة رئيسه بتحية من شأنها أن

تمهّد، في اللقاءات العادية، لتواصل يدور في جوّ ودّي. إلّا أنّ تدخّل الأمير الأوّل أضفى على الحوار جواً غير ودّي. فقد حدّد وجهة هذا الحوار وموضوعه وسلط ضرباً من الإكراه على كبير الشرطة. فلم يُنح له مجالاً كبيراً للمناورة إذ أجبره على تبني أحد الخيارين: الاعتراف بالتهمة أو ردّها. فاختار رجل الشرطة الحلّ الثاني. فتنامى التبادل الأوسط متخذاً طابعاً سجالياً. فقد سخر الأمير من عضده *لذلك سرقت جواهر حريمي...* وأهانته بتقويمه تقويماً سلبياً *حشاش، شريك اللصوص* وهذّده، أخيراً، بالمزول والقتل: *عزلتك وضربت عنقك*.

تتابعت التدخلات بتولّد بعضها من بعض في هذا الحوار. فجاء متماسكاً متماسكاً لا يتجلى في مستوى التدخّل الواحد فحسب ولا في مستوى تدخلات كلّ مخاطب فقط وإنما يظهر أيهاً في مستوى مجموع تدخلات المتحاورين. وهو ما يدلّ عليه ثبات عدد المتخاطبين ووحدة الموضوع والحذف التركيبيّ وتحوّل الضمائر من المخاطب إلى المتكلّم ومن المتكلّم إلى المخاطب وانصهار الضميرين في ضمير المتكلمين وظهور الاتهام ودفع الاتهام.

وبما أنّ الحوار القصصيّ غالباً ما يستغني عن التبادلين التنيهيّين فيمكن القول إنّ التبادل، سواء في هذا المثال أو في غيره، وحدة مكوّنة ومكوّنة. فهو مكوّن من تدخلين أو أكثر. وهو مكوّن، إمّا وحدة أو مع تبادل آخر أو أكثر، وحدة نصيّة أعلى منه رتبة هي الحوار.

ويؤدّي التبادلان التنيهيّان، في صورة إثباتهما أو إثبات أحدهما، وظائف خلافية صريحاً (Orecchioni 1990, 1995). فالتبادل الافتتاحيّ يلعب الجليد بين المتخاطبين ويشرّ المرور إلى التبادل الأوسط. والتبادل الاختتاميّ ينهيّ اللقاء. ولكنهما قد ينهضان بوظائف أخرى إذا ما كانت العلاقة غير عادية بين المتحاورين. فقول خليل الهمذاني مختتماً اللقاء: *موعدنا المساء وإلّا عزلتك وضربت عنقك...* أدّى وظيفتين، على الأقلّ، هما التهديد والإيحاء بمقابل العلاقة بين الرجلين وما قد ينجرّ عنها من أحداث. أمّا التبادلات الوسطى فتنهض بوظائف مختلفة غالباً ما تتطابق ووظائف الحوار القصصيّ.

» المواد ذات الصلة. - حوار، تدخل، مقام.

تبشیر

Focalisation/Focalization

التبشير مبحث من مباحث الصيغة⁽⁸⁾ والصوت⁽⁹⁾. وهو انتقاء للمعلومة السردية أداته بؤرة واقعة في مكان ما هي ضرب من المصفاة لا يسمح إلا بمرور المعلومة التي يخزنها المقام (Genette, 1983). فأحمد عاكف مثلاً ما كان بإمكانه تبشير خان الخليطي القديم والجديد لو لم يفتح، على التوالي، نافلتي حجرته. (نجيب محفوظ، خان الخليطي)

وهذا المصطلح من وضع جوناث (Genette, 1972). وقد استوحاه من عبارة "بروكس" (Brooks) و"واران" (Warren) بؤرة السرد⁽¹⁰⁾ (Focus of narration) حتى يخلص المفهوم من البعد البصري الذي توحي به مصطلحاته الشائعة من قبيل "الرؤية" و"وجهة النظر"⁽¹¹⁾. ويعتبر جوناث (Genette, 1983) إسهامه في هذا المبحث [عادة صياغة هدفها التقريب بين مفاهيم كلاسيكية وإدراجها في نسق موحد. ومن هذه المفاهيم ثلاثة أنماط هي "القصة ذات الراوي العليم" أو "الرؤية من الخلف" و"التقنية الموضوعية السلوكية" أو "الرؤية من الخارج" وأخيراً "قصة ذات وجهة نظر أو ذات مرآة عاكسة أو ذات معرفة كلية انتقائية أو ذات تقليص للحفل" أو "رؤية مصاحبة".

ويستفي جوناث (Genette, 1983, 1972) النمط الأول قصة غير مبنية أو تبشيراً من الدرجة الصفر. وينجلى هذا النمط في إيراد الراوي⁽¹²⁾ معلومات تتجاوز طاقة إدراك شخصية مشاركة أو شاهد حيان مجهول. فيورد، على سبيل المثال، معلومة تخص دواخل شخصية⁽¹³⁾ تجهلها الشخصية نفسها أو ينقل أحياناً مترجمة تدور في أمكنة متباعدة كقول راي "خان الخليطي": "وعند المساء، وكان رشدي وأنته كعادتهما يراوحان بين الحديث وبين سماع الراديو المتراخي إليهما من المقاهي المحيطة، فذم المذيع طبيب [رشدي] الذي كشف عليه أول مرة على الجمهور [...] فارتعشت أنه لسماع الاسم الذي يقض مضجعهما، أنا رشدي فانتبه بناية وأرهف أذنيه، ولم يكونا وحدهما اللذان [كذا] 11] يرفغان أنتيهما في تلك الساعة، فالأب في حجرته رفع رأسه عن القرآن ومال برأسه نحو النافذة، وغاب أحمد عن حديث الصحاب في الزهرة باتباعه كله إلى الراديو خائف الفؤاد [...]".

والقصة⁽¹⁴⁾ المتعددة التبشير أي القصة التي يمتحن فيها الراوي المروي له⁽¹⁵⁾ من النفاذ، في الآن نفسه، إلى أفكار شخصيتين أو أكثر تتسبب، بلورها، إلى هنا النمط من التبشير (Genette, 1972, 1983). وهذا الرأي يعارضه رابانال (Rabatel, 1998) الذي يرى

أنّ التّغيير المتعمّد لا يعدو أن يكون تّغييراً داخليّاً متغيّراً إذ تتنقل وجهة النظر من شخصيّة إلى أخرى.

ويطلق جوناث (Genette, 1972) على النمط الثاني مصطلح التّغيير الخارجيّ. وفيه تقع البؤرة في نقطة ما من عالم الحكاية^(٥٤) يختارها الراوي خارج الشخصيات. فيضّي بذلك إمكان تقديم معلومات عن أفكار أيّ شخصيّة مثلما هي الحال في هذا الشاهد: 'صعد رشدي ونوال طريق الدراسة، وانعطفا إلى الطريق الصحراوي-هي سابقة وهو لاحق- كان الصباح نديّاً وعلياً مثلاً إلى البرودة يمايه نسيم رقيق يهبّ بأنفاس نوفمبر التي تضيّ الأزاهر إلى المحيّين، أمّا السماء فسمتها محتلّ سحاباً ناصعاً، يتصل حيناً، ثم يتفرّق في المشرق [...]'. (نجيب محفوظ، خان الخليلي).

ولعلّ رأي جوناث يحتاج إلى بعض تعديل سواء تعلّق الأمر بموقع بؤرة الإدراك (Foyer de perception) أو بعمق المنظور^(٥٥). فالبؤرة قد تكون شخصيّة ما تترك الشخصيات والأشياء إدراكاً خارجيّاً (Rabatel, 1998). والتّغيير أو المنظور الخارجيّ قد يكون من الصنف الذي أطلق عليه فوّير اسم النمط "د" وهو الذي 'يسمح بالاطلاع على عالم الشخصيات الداخليّ بالاعتماد على علامات خارجيّة' (Roger Fowler, 1996).

أمّا النمط الثالث والأخير فهو التّغيير الداخليّ. وهو داخليّ بمعنىين أوّلهما أنّ البؤرة تقع داخل عالم الحكاية وثانيهما أنّ البؤرة تقع داخل شخصيّة يسمّيها جوناث (Genette, 1972) شخصيّة بؤريّة^(٥٦) تنتهي من خلالها المدركات والأفكار، ما تعلّق منها بالشخصيّة ذاتها أو بغيرها من الشخصيات. ويكون التّغيير الداخليّ ثابتاً إذا ما لم تتغير الشخصية البؤريّة على امتداد القصة^(٥٧). وكلّ تغيير في هذا النمط من التّغيير يعدّ خرقاً يجدر الوقوف عليه والبحث عن دواعيه وظائفه. ويكون التّغيير الداخليّ متغيّراً عندما تتغير الشخصية البؤريّة أثناء القصة. ويكون متعمّداً إذا ما نُقِل الحدث الواحد من وجهة نظر شخصيات متعدّدة.

ويتمّ تعيين نمط التّغيير في مقطع نصّيّ ما بمعرفة موقع بؤرة الإدراك أي بالإجابة عن السؤال "من يدرك؟". فلنأخذ طابقت البؤرة وعي شخصيّة ما مثلاً كان ذلك دليلاً على أنّ التّغيير داخليّ (Genette, 1983). وإنّ تغيير النمط الممتمد في حيّز نصّيّ ما سواء بالحجب^(٥٨) أو بالإفاحة^(٥٩) يعدّ خرقاً يجدر الوقوف عليه والبحث عن دواعيه وظائفه.

وللتّغيير صلة بمقولة الصوت. فإمكان الراوي غير المشارك في الحكاية^(٦٠) أن يشرّ مكثّرات عالم الحكاية و/أو أن يفرض التّغيير إلى شخصيّة مشاركة. أمّا الراوي المشارك في الحكاية^(٦١) فمجبر على تّغيير ما يقع تحت طائلة إدراكه إمّا بوصفه شخصيّة أو بصفته

راويًا. ومن العبارات الدالة على التبشير في الحالة الثانية 'لم أكن أعلم...' و'فأنتي ساعتها أن أدرك...'.^(٥)

إنّ الوضوح الذي أضفاء جوناس على مفهوم التبشير لا يخفي تركيزه على ما تسمّيه ميك بال (Mieke Bal, 1977) الميتر^(٦) ولا قيام التعرف إلى المقاطع المبارة على الجنس. وهذه التفيضة ولينة غياب دراسة العلامات اللغوية للتبشير. وهي دراسة تكفل بها رابانال في مقاربتة لوجهة النظر (Rabatel, 1998).

« المواد ذات الصلة . - صيغة، صوت، بؤرة السرد، وجهة النظر، شخصيّة بؤريّة، منظور سردّي، حجب، إنفاضة، راو، ميتر.

٢. د. ع

تبشير داخلي راجع تبشير (Focalisation interne/Internal Focalization)

تبشير داخلي متغيّر راجع تبشير

(Focalisation interne variable/Variable Internal Focalization)

تبشير صفري راجع تبشير (Focalisation zéro/Zero Focalization)

تبشير من الدرجة الصفر راجع تبشير (Focalisation zéro/Zero Focalization)

تبوير Motivation/Motivation

هو مصطلح استعمله الشكلايتون الروس^(٧) للدلالة على الطرائق التي يُبرّر بها تعاقب الأحداث^(٨) ضمن المسار الحداثي في القصة^(٩) وتربط الوحدات الحكائيّة ضمن

منطق محدّد. ففي الخرافات^(٤٤)، يمثل استعمال أدوات سحرية أو اكتشاف ظواهر غارقة مبرراً للأحداث وذلك لكونه مساعداً للبطل أو مرقلاً له. وفي قصص المغامرات، يمثل السفر أحد أهم المبررات التي تناسس عليها التحوّلات الحديثة أو تترايط في إطارها الحكايات.

والأحداث على اختلاف أنواعها ينبغي أن تكون متسقة ضمن نظام يجمعها في علاقات محدّدة ويبرّر وجود كلّ منها. وهو الذي يستلّ تبريراً. وقد ذكر الشكلايتون ثلاثة أصناف من التبرير:

- التبرير التركيبي، وهو يقوم على استغلال التفاصيل. فهي تظهر في البداية هامشية لا تعدو تأنيث المكان مثلاً أو صفات شيء. ثم يكون لها تأثير في الحكاية^(٤٥) لاحقاً. وقد أشار "توماشيفسكي" (Tomachevski) إلى تفكير "تشيكوف" (Tchekhov) في ذلك. فقد اعتبر هذا الفصاح الروسي أنّ الإخبار، في بداية أقصوصة^(٤٦)، بوجود سمار في الجدار يقتضي أن يشتق البطل نفسه في النهاية. وقد نبّه "توماشيفسكي" أيضاً إلى أنساق التبرير المزيّف. فهو يقوم على تقديم معلومات هائلة حول الشخصيات^(٤٧) والأشياء وسرد أحداث ليس الغرض منها إلا حرق اقتبائه القارئ^(٤٨) ودفعه في طريق غاطئة قبل أن يكشف الحلّ غير المتوقع.

- التبرير الواقعي، وهو يدفع القارئ إلى أن يتوهم أنّ ما سرّد قد وقع فعلاً، أو أنّه محتمل الوقوع. وذلك لقيامه على مشاكلة الواقع^(٤٩) من حيث إدراج الموتيفات^(٥٠) وتربطها. وقد نبّه "توماشيفسكي" إلى أنّ المدارس الأدبية يعارض بعضها بعضاً ونزعم كلّ مدرسة مع ذلك حرصاً على الوفاء للحياة والواقع. إنّ ما يبدو في الأنساق الحديثة حقيقياً أو محتمل الوقوع ليس إلا بناء فنياً ترسّخ عبر التواتر فصار تقليداً أدبياً يشكل ذاكرة القارئ وطريقة تفكيره وتفاعله مع الحكاية. فينفل أحياناً عنّا في تراط الأحداث من لامعقولة، كأن ينجو البطل دائماً في قصص المغامرات قبل موته المحقّق.

- التبرير الجمالي، وهو يقوم على توازن بين مقتضيات الوهم الواقعي^(٥١) ومتطلّبات البناء الجمالي. فما يُقتبس من الواقع قد لا يتلاءم بالضرورة مع العمل الأدبي. وهو ما أدّى في الجماليات الكلاسيكية إلى التمييز بين الحقيقي (Vrai) والمشاكل (Vraisemblable). أمّا في بعض التجارب القصصية والرواية الحديثة فقد نجد حرصاً على تعرية النسق (Dénudation). وذلك باستعماله خارج تبريره التقليدي. وهو ما يساهم في إبراز الخصائص الأدبية للنص. وفي مقابل الحرص في جماليّة المشاكلة^(٥٢) على المعايير العامة وعلى العاديّ والمألوف، قد نجد من حالات التبرير الجمالي ما سناه

شكولوفسكي **«تسق الإقراء أو الإغراب»** (Singularity)، كأن توصف أعمال الكبار المعقّدة من خلال خطاب الأطفال وتأويلهم أو ينظر إلى الأحداث من وجهة نظر الحيوان (الخطيب، 1982).

ولقد بيّن بعض أعلام السرديات⁽⁶⁾ البنيوية أنّ التبرير ضرب من الإيهام بالتابع المنطقي. فما يرد من أحداث القصة متأخراً يبدو كأنه واقع بسبب ما ورد فيها سابقاً (Barthes, 1966). ولكنّ ذلك لا يعدو في الحقيقة أن يكون سناراً تخفي به القصة اعتباراتها أي وظائفها كما هو الشأن في اعتباريّة العلامة اللغوية التي لا تبرر لها غير وظيفتها ضمن النظام اللغوي. فللأحداث في القصة منطقتها الخاصّة المتّصلة بالضرورة بحريّة الكاتب التخيليّة. وإذا كانت الأحداث الأخيرة هي في الظاهر مؤسسة منطقيّاً على ما جرى سابقاً تأسس النتائج على الأسباب، فإنّها في الحقيقة هي المحدّدة للأحداث الأولى لتحديد النهايات للوسائل، وهو ما يسمّيه «جيرار جونات» (Genette, 1969) بالتحديدات التراجعيّة (Déterminations rétrogrades).

وقد تناول «فليب هامون» (Hamon, 1977) مظهراً آخر من مظاهر التبرير في الأدب القصصي، يتّصل بالشخصيات. فالكثير من المؤلّفين يبلون حرصاً واضحاً على التدقيق في اختيار أسماء الشخصيات، حتّى تكون منسجمة مع مظهرها وسلوكها ونفسيّتها وطموحاتها، أو غير ذلك ممّا يتّصل بوظيفة الشخصية ضمن النظام القصصي. فالشخصيّة القصصيّة كلمة «فارغة» في الأصل، دون معنى ولا إحالة، ولا تمتلئ إلا في الصفحة الأخيرة بعد ضروب من التكرار وتراكم الصفات والتحوّلات، وكذلك من خلال علاقات التقابل. ويعتبر اسم السّلّم من العناصر الأولى للتقابل بين الشخصيات. فالاسم قد يحمل، من خلال أشكال الحروف أو طبيعة المقاطع والأصوات أو تركيب الكلمة أو تاريخها، إحياء ببعض خصائص تلك الشخصية أو بصيرها، ممّا يجعل أسماء الشخصيات على هذا النمط برامج سردية⁽⁷⁾ مكثّفة.

► **الموازاة الصلة** - تبعيد، تزاوج الوظائف، شكلانيّة روسيّة، شخصيّة، مشكلة الواقع، موتيف، وظيفة، وهم مرجعي.

تبعيد

Distanciation/Distancing

ورد المصطلح في أصل نشأته عند المسرحي الألماني 'بريشت'، وإن استعمل خارج المسرح البريشتي، وهو لا يدلّ عنده على مجرد أسلوب في الكتابة والإنجاز الركني، وإنما يتصل بجوهر تصوّره للمسرح الملحمي.

ويقصد 'بريشت' بالتباعد إحداث المسافة في ثلاثة مستويات: مستوى الممثل والشخصية⁽⁶⁾، ومستوى الجمهور والمشاهد المسرحي، ومستوى الواقع الاجتماعي والتاريخي وصورة المسرحية.

ففي الأول، يُعتبر التباعد أسلوباً منقضاً لأسلوب التماهي بين الممثل والشخصية التي يجسدها. فعلى الممثل في هذا التصوّر ألا يقتصر الشخصية والأ بدمج في عالمها كما هو الأمر في التصوّر التقليدي، بل عليه أن يعرضها صانعاً مسافة تفصله عنها متخذاً موقفاً نقدياً منها. ويتأسس المستوى الثاني على الأول. فابتعاد الممثل عن الشخصية يهدف إلى تبديد الوهم المرجعي⁽⁷⁾ لدى المتفرّج وإبعاده عن التماهي مع شخصية من شخصيات المسرحية وعن الانغماس في العالم التخيلي الممثل. بيد أنّ هذا الهدف لا يُقتصر في تطبيقه على طريقة التمثيل وحدها، وإنما تُدخّل بأساليب ركنية وخطابة أخرى كالثلاثيات أو تلخيص قصة المسرحية أو الإعلان المبني عن بعض أحداثها أو غيرها من الوسائل المؤدية إلى إفراغ المشهد من جوهره الانغماسي.

فالغرض من التباعد أن لا يكون المتفرّج متلقياً⁽⁸⁾ سلبياً، وأن يكون واعياً بحضوره أمام عرض تمثيليّ مشهديّ متأثلاً مفكراً في المنجز المسرحي بمختلف مكوناته متسائلاً عن الرؤية النقيّة ومقاصدها. ولذلك ليس التباعد عند 'بريشت' مجرد عمل فنيّ جماليّ. وإنما له أيضاً بعد سياسيّ. فهذا المسرحي الألمانيّ يرفض أن يكون المسرح صورة للواقع ويرى ضرورة تقديمه في صورة جديفة غريبة غير مألوّفة حتّى يكتشف المتلقّي أنّ الصورة المألوفة إن هي (ألا حجاب دون إدراكه للحقائق المخفية (Sourieu, 2004, Pavis, 2002).

ويعتبر بعض الباحثين أنّ التباعد، مفهوماً ومصطلحاً عند 'بريشت'، قد تأثر بمفهوم التفرّيب عند 'شكولوفسكي' (Pavis, 2002). ويعتبر النظر عن الاختلاف في الاصطلاح، فإنّ الجدير بالذكر هو إشارة الشكلايين الروس⁽⁹⁾ في دراسات مختلفة إلى هذه الظاهرة في الأدب الروسيّ وآداب أخرى. فقد لاحظوا كيف تستجيب بعض الصور المألوفة عند 'تولستوي' صوراً في منتهى الغرابة، كتصويره للمسيحيين يأكلون رثهم

ووصفه في رواية "الحرب والسلام" مجلس حرب من زاوية نظر فتاة ريفية صغيرة وتأويلها الطفولي. ولاحظوا هذه الطريقة أيضاً عند "تشيكوف" و"بوشكين" وغيرهما (الخطيب، 1982).

وقد أرجع "شكلونسكي" ذلك إلى تقليد أدبي ظهر في القصص الإغريقية القديمة كما ظهر في بعض نصوص "فولتير" و"شاتوبريان"، ويتمثل في وصف العالم المدني المتحضر من قبل إنسان لا عهد له به. وشرح "توماشيفسكي" هذا الأسلوب من خلال عرضه لاستعمال الروائي الإنكليزي "سوفت" له في روايته "أسفار غلغر". فإثناء وجود غلغر في بلاد الخيل العاقلة شرع يصف لمضيفه الحصان عادات المجتمع البشري. وعندما يُدعى إلى مزيد من الوضوح في سرده، ينزع عن ظواهر الحرب والصراع الطبقي والفلسفة البرلمانية غشامها اللغظي الجميل ومبرراتها التقليدية الوهمية. ويانتشاع الغشاه المؤلف، تبدو تلك الموضوعات شائعة وتكشف جانبها المفرد (الخطيب، 1982).

ولئن ظلّ مصطلح التباعد مصطلحاً مسرحياً فإنه صار مستعملاً أيضاً في البحوث السردية. وقد جعل بعض الباحثين (Jouve, 1997) جمالية التباعد في القصص مقابلة لجمالية الوهم المرجعي^(٥). ففي هذه الجمالية الثانية التي تزعّم المشاكلة^(٥) وتسمى إلى تقريب الواقع، وتعمل على الإيهام بمطابقة الحقيقة، يفترض النص^(٥) قارئاً^(٥) مدعوّاً إلى الانخراط في القول وقبول منطقته وسمى إلى اندماجه في العالم المتخيل عبر وسائل فنية عديدة كالإحالة إلى عالم القارئ من حيث المعارف المتداولة والأطر المكانيّة والزمنيّة المألوفة، وتقديم شخصيات نصيّة^(٥) مشاكلة للواقع تمكّن أعمالها وصفاتها من التعرف إليها، وإتيان الحكمة^(٥) بعدها السببي وبعدها الزمني والتعاقبي على محاكاة التناقض الحدسيّ المؤلف ممّا يسهّل على القارئ القراءة ويقوده من النصّ إلى العالم الذي يصوّره النصّ.

أما جمالية التباعد فساعية إلى تبديد تلك الوهم المرجعيّ وجعل القارئ واعياً باستمرار باللعبة الفنية، متأثلاً في قواعدها، باحثاً في مقاصدها. وللتبديد أساليب فنية عديدة جداً لا تكاد تُحصى في التجارب السردية الحديثة. فمن تلك الأساليب التذكير بوضعية التواصل عبر خطاب مباشر إلى القارئ له أو القارئ يتناول المرويّ أو النصّ، كقول الراوي في رواية "رحلة غاندي الصغير": "عندما سوف تضيق آثار أليس سنة 1984 بعد اشتعال الحرب من جديد في المدينة فإنّ هذا سوف يقودنا إلى إضاعة آثار جميع أبطال هذه الرواية" (خوري، 1989). وقد يكون موضوع الرواية هو كتابة رواية. ومن أبرز الروايات المربّية في هذا المجال رواية "شكاوى المصريّ الفصيح" بأجزائها

الثلاثة. يقول الراوي في فاتحة فصل من الجزء الثاني: "يعترف المؤلف هنا أنّ اختيار اليوم الذي قامت فيه العائلة برحلتها من القبر إلى ميدان المزاد كان من القضايا الهامة والأساسية التي صادته في الرواية كلّها [...] ومن حقّ القارئ على المؤلف معرفة سرّ اختياراته كلّها إلا أنّ المؤلف مستعدّ للبحر بكلّ أسواره ماعدا سرّ واحد يرغب في الاحتفاظ به لنفسه وهو اختيار اليوم" (القميد، ج 2 : المزاد، 1983).

ومن أشكال التباعد في القصص التناص^(٤٥) الصريح. فالإحالة على كتب معروفة والاستشهاد بمقاطع منها يُسهمان في إبراز الكينونة اللغوية للنص السرديّ^(٤٦). وفي رواية "ابراهيم درغوثي" "شبايك متصف الليل" المنشورة سنة 1997 شواهد عديدة مستقاة من "الجاحظ" و"مكوثه" و"ابن الأثير" و"الشيخ النفراني" وغيرهم. وثمة شكل آخر يستعمله الروائيون لكسر المماهة بين زمن الحكاية^(٤٧) المشغّل وزمن الكتابة^(٤٨) الراهن بمنح، كما في رواية "البشير خريّف" "برق الليل" المنشورة سنة 1961، في إيراد أسماء الأماكن القديمة في المتن وشرحها بمحاكية في الهامش تبيّن مقابلها الراهن أو التصحيح في المتن على أنّ الأمكنة التي تدور فيها الأحداث مختلفة عن تلك التي يعرفها القارئ^(٤٩) (الفاضي، 2005).

وبالإضافة إلى ذلك نجد العناوين الداخلية، وخاصة تلك الواصفة للسرد والكتابة، وتقسيم النصّ إلى فقر متوافرة الطول ومتباعدة أحياناً في الطباعة، واستعمال علامات غير لغوية أخرى كالتيقظ والأقواس والمساحات البيضاء وغيرها.

وفي بعض النصوص القصصية الحديثة والمعاصرة أساليب سردية عديدة تشوّه على القارئ صفاء تلقّي الحكاية^(٥٠) المروية وتجعله يتجه إلى شكل الخطاب القصصيّ^(٥١) انتباهه إلى تفاصيل الحكاية، شأن مضاعفة المستويات السردية^(٥٢) وتهشيم المحور الزمني وتنويع التبشير^(٥٣) والتداخل بين الخطابات والمرويات والأنساق.

► المواءمات الصلة. - تهرير، تخييل، خطاب على الخطاب، خطاب قصصيّ، زمن الحكاية، زمن القراءة، زمن الكتابة، محاكاة، مشاكلة، نص سرديّ، وهم مرجعيّ.

(Textualität/Transcendence)

تجاوز نصي راجع تعلق نصي

(Achronia/Achrony)

تجرد عن التعاقب الزمني راجع لآزمن

(Aspectualisation)

تحديد المظاهر راجع عمليات وصفية

(Travestissement burlesque/Ludicrous Disguising)

تحريف هزلي راجع تنكر هزلي

(Motivation)

تحفيز راجع قدير

Fiction/Fiction

تخييل

بضرب مصطلح الخيال وما اشتق منه من مصطلحات بجنوره في موروث الفكر والأدب لدى الإغريق والعرب. فهو، عند "أرسطو"، قرين مصطلح أشعر وردفه هو مصطلح محاكاة^(*) (Mimesis) الذي يجري في الملحمة^(**) كما يكون في المأساة باعتباره تركيباً فنياً محاكياً لما هو قائم في الكون. والخيال عند فلاسفة العرب القدماء قوة للنفس تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادّة. والخيال، عند الصوفيّة، هو الوجود لأنّ الناس كما قبل نيام لا يرون في هذه الدنيا إلّا خيالاً، فإنّ ماتوا انتبهوا. وقد قرن الفارابي وابن سينا التخييل بالوهم الذي سمي قوة وهميّة يستخدمها الخيال ويعارضها العقل (جابر عصفور، 1983).

وتعدّدت كلّ من "الفارابي" و"ابن سينا" عن قوى الإدراك الباطنيّة التي من ضمنها القوة المتخيّلة أو المفكّرة، وتتولّى هذه القوّة استعادة صور المحسوسات المختزنة من

الخيال أو المصوّرة. إلا أنّ وظيفة لا تقتصر على الاستعادة فحسب، وإنما تمتدّى ذلك إلى وظيفة ابتكارية متميّزة. بمعنى أنّ هذه القوة تأخذ الصور المختزلة في الخيال وتعيد تشكيلها في هياكل جديدة لم يدركها الحسّ من قبل (جابر عصفور، 1983).

ولكن اعتبر "الفرطاجتي" (الفرطاجتي، منهاج البلاغ، وسراج الأدياء) أنّ من شروط التخييل الحسّ اقتراب الشيء المحاكى من الشيء المحاكى فإنّه لا ينفي وجود تخييل يدخل من باب الممتنع العجيب الذي يمتنع النفوس: "وكلمّا اقترنت القرابة والتعجب بالتخييل كان أبداع ومن هذه الجهة يعتبر عبد القاهر الجرجاني التخييل أظهر أسراً في البعد عن الحقيقة واكتشف وجهاً في أنّه خداع للعقل وضرب من التزييق (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة). ودفعاً لما ألعق بالتخييل من صفات كالالكذب نفى "الفرطاجتي" أنّ يخضع الشعر بما هو ضرب من التخييل للمصدق والكذب. وألغى على ما يترتب على التخييل من نزوع إلى استجلاب المنافع واستدفاع المضار بيسطه النفوس إلى ما يراد من ذلك وفيضها عمّا يراه بما يخيّل لها من خير أو شرّ (جابر عصفور، 1983). فما وُجِع من حدود للخيال وما اشتقّ منه من مصطلحات يتفق في أنّ المخيّل من الأشياء في الكلام يقتضي الإيهام بها كما يقتضي التفتّن في تقديمها وإدماجها إبداعاً قد يخرج بالمخيّل من نطاق المحتمل إلى نطاق الممتنع المخادع للعقل.

وليس التخييل في العصور الحديثة بعيد عما حدّ له قديماً من حدود وإن اتسع مفهومه لدى بعض المنظرين فأصبح يشمل كلّ الفنون. ومما هو جاري من معاني لمصطلح تخييل كما ذكرته "دوريت كوهن" (Dorrit Cohn, 2004):

- التخييل بما هو النصّة^(٥٦) المبتدعة (رواية)^(٥٧) وأقصورة^(٥٨) الخ...

- التخييل بما هو ضرب من الكلام المباین للحقيقة من جهة ما فيه من تضليل وكذب.

- التخييل من حيث هو إيهام بالواقع.

- التخييل معرّفاً بكونه الوجه المقابل للواقع والمضادّ له.

ومن أهمّ ما تتفق فيه هذه التعريفات كونها لا تقتصر على الكلام القصصيّ بل تشمل كلّ أجناس الأدب (نفسه). ولكن استعمال مصطلح "تخييل" منحصر في الدراسات النظرية المتأخّرة للدلالة على السمة القصصية. ومن هذه الناحية يصبح التخييل رديفاً للقصص^(٥٩) غير الإجمالي (Récit non référentiel). ويرجع "جونات" (Genette, 1991) أصل هذا المفهوم للتخييل إلى مصطلح المحاكاة الأرسطي. فيوازي بينهما مستنداً في ذلك إلى أنّ الأصل في المحاكاة أن ينشئ الشاعر، في نطاق حبكة^(٦٠)

قصصية دقيقة منخيلة، أحياناً توهم بأنها من الواقع. وقد ذهبت *هامبورغر* (Käte Hamburger, 1986) إلى أن ما يقوم في النص السردى⁽⁸⁾ المتخيل من أحداث تحاكي الواقع مغالط لما هو في عالم الناس. ولذلك كانت أولى خصائص التخيل الأدبي مفارقتها للواقع وإن حاكاه. على أن مصطلح "قصة غير مرجعية" يقتضي توضيحه بما يلي:

- فقد تكون القصة (رواية كانت أو أقصوصة) غير مرجعية من ناحية أن العالم الذي فيها مفتوح من الواقع. لكنه واقع غير معين. ولذلك فهو عالم خيالي لا إشارات فيه لأسماء تحدد المكان⁽⁹⁾ والشخصيات⁽¹⁰⁾ كما في هذا المثال: "في زوايا الظلام أرى أضواء تنفجر في الغرفة المغلقة. تشع أرضيات الغرف الوعاجة. وتترامى السجاجيد بزخارفها الفردوسية وتنهض جدران متألقة، مزودة بلوحات مبهولة من أحماق الصمت [...] وتمتلئ الغرف بالرجال والنساء يفوسون الزخارف السجادية وكأنتهم يراوحون بأقدامهم على أرض جنة بعيدة" (جبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف، عالم بلا غرائط).

ففي هذا المقطع أناس وأثاث وحركة. ولكن دون ضبط لطبيعة المكان ولا لطبيعة حركة القاصين في هذا المكان. والذي يتكلم يرى أضواء الغرفة المغلقة ويرى أيضاً ما في الغرف الأخرى التي تتشابه من حيث مكوناتها والحركة الجارية فيها. فالعالم المذكور خامس لا يماثل مكاناً شبيهاً له في الواقع على سبيل الدقة وإدراكه بهذا الشكل لا يمكن إلا في نص متخيل كهذا النص.

- وقد تحيل القصة على أماكن موجودة في التاريخ كما في روايتي "نجيب محفوظ" "القاهرة الجديدة" و"غان الخليلي". وهي أماكن يمكن التثبت من وجودها. ولكن مثل هذه الأماكن في النصوص السردية⁽¹¹⁾ وقد تشكلت على هيئات مخصوصة ليست مما يُثبت في صحتها ونظامها إذ للمكان في النص متطوّل الخاص ونظامه الخاص الذي به يختلف عن نظام المكان في الواقع.

- إن القصة تقوم على عناصر عديدة مثل الأحداث⁽¹²⁾ والشخصيات القائمة بها. فهذه الأحداث والشخصيات لا تحيل على أحداث وقعت على سبيل الحقيقة ولا على أشخاص وجدوا في التاريخ. ولذلك فالدلالة الإحالية والمرجعية في القصة دلالة جوفاء. فنونكيشت لا وجود له في العالم. وعمر الحمزاوي يطل⁽¹³⁾ "الشخاذا" "نجيب محفوظ" ليس شخصاً تاريخياً وإنما هو كائن ورتي يمكن أن يوجد مثله.

ومما سبق ذكره يمكن أن تثار مسألة العلاقة بين العوالم المتخيلة (Mooden

(*Actions possibles*) والعوالم الممكنة (*Mondes possibles*) في النصوص القصصية غير المرجعية. فمصطلح العالم الممكن يقتضي أن تكون في العالم القصصية التخييل كائنات يمكن أن توجد في عالم الحقيقة كما يقتضي أن تكون الأعمال القائمة بها الشخصيات منتظمة في منطق شبيه بالمنطق الذي ينتظم شبيهها في حياة البشر. فسيد مهران في "الرص" والكلاب "لـ" نجيب محفوظ " لا يوجد في عالم الناس، ولكنه ممكن الوجود فيه. وتعدّ القصة الواقعية عامة من أبرز الأمثلة الدالة على قيمة مصطلح العالم الممكن في مجال التخييل. ومن هذه الناحية يترادف العالم الممكن والعالم التخييل. ولكن عندما تخترق الممكنات بما هو من قبل المستحيل والفاوق يفترق العالم التخييل عن العالم الممكن (Pavel, 1986) مثلما هي الحال في هذا الشاهد: "أنا جامد، أنا ميت يبدو أنه لا دموع في الموت، الموت لا دموع، لم أبك، حاولت أن أجلس، جسدي لا يتحرك. أنا في القبر، شممت رائحة غريبة، هذه رائحة القبر، والميت يبقى في القبر، أنا في القبر، والقبر لا شكل له، القبر قبر، اللون الأسود، فقط الأسود، لا يوجد أي لون. ثم بدأت أرى دوائر سوداء وبنية وحمرات الدوائر تتسع وتضيق، وأنا أرى الدوائر" (إلياس خوري، الوجوه البيضاء). ففي هذا المقطع عناصر شتى من عالم البشر كالقبر والألوان والجسد. ولكن كيفية تشكّل هذه العناصر تنصرف عن إمكان حدوثها في العالم المذكور وهو ما يجعلها خاصة بعالم غير ممكن الوقوع وذلك من نواح كثيرة:

- من ناحية أنّ الأحداث نفسها تقع في زمنين مختلفين: الماضي والحاضر: بدأت أرى؟ وأنا أرى الدوائر.

- من ناحية التباين الموجود بين حركات الشخصية المتكلّمة (الشخصية ميتة وهي، في الوقت نفسه، تتحرك. وهي أيضاً لا ترى إلا اللون الأسود. ولكنها ترى كلّ الألوان في الوقت ذاته).

- ومن جهة شكل العالم المتكوّن من دوائر سوداء وبنية وحمرات تتسع وتضيق بشكل عجيب.

يؤدي هذا إلى القول إنّ النصوص التخييلة صنفان من ناحية علاقة التخييل بالواقع ومن ناحية إمكان حدوث هذا التخييل. فثمة نصوص قصصية متخييلة أقرب إلى أن تحاكي الواقع ونصوص تنزع إلى الابتعاد عنه ابتعاداً (Rivara, 2000) يفرجها من حدود المعتاد والإمكان إلى ما يسمّيه "القرطاجني" بالمحتج. ولكن بين الصنفين درجات من الإمكان والامتناع تفاوتت من نصّ إلى آخر.

إنّ الحدود التي وضعت للتخييل من ناحية علاقته بالمرجع والإمكان اغتشت بما

وضعت التداولية⁽⁸⁾ من حدود أخرى له. وفي هذا الباب ذهب 'سيرل' (Searle, 1982) إلى أنَّ النصَّ التخيليَّ يتضمن أفعالاً بالقول تختلف من حيث طبيعتها عن تلك الجارية في الخطابات الأخرى. فما يدور من إثباتات في القصص المتخيَّل إنما ينتج في المصطنع وغير الجادِّ والمزعم. فنقول 'نجيب محفوظ' في 'اللعن والكلاب': 'مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية [...]'. لا يحيل على شخص اسمه سعيد مهران في مصر يخرج من السجن ويتنفس نسمة الحرية. ولكنه يصطنع إثباتاً لوقوع حدث الخروج. فكما أنَّ شخصية سعيد شخصيةً متخيَّلة وأنَّ ما يقوم به من أحداث من قبيل المتخيَّل فإنَّ ما يتجره المتكلِّم وهو يروي إنما هو أيضاً مزعم وغير جادِّ.

وقد أهاد الإشائي 'جونات' (Genette, 1991) النظر في هذا التعريف التداوليَّ للتخييل. فأقرَّ أنَّ الأعمال بالقول في النصِّ التخيليِّ أعمال مصطنعة مزعومة وغير صادقة. ولكنها أعمال تبطن أفعالاً بالقول جادة. فالقول 'مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية' قول يثبت فيه الغائل خروج البطل من السجن في عالم متخيَّل. لكنَّ هذا الإثبات يبطن عملاً إثباتياً يردُّ إلى نجيب محفوظ وأصله 'أنا المؤلف أثبت لك أنَّها القارئ وأقرَّ من ناحية التخييل أنَّ سعيد مهران...'. فعمل إثبات الخروج من السجن عمل حُرْفِيَّ يبطن عملاً حَقِيقِيَّ صادقاً هو عمل إثبات فعل التخييل.

ويقرُّ 'جونات' من ناحية أخرى أنَّ الشخصيات في نصٍّ سرديٍّ تتجاوز أفعالاً قوليةً هي بالنسبة إليها أعمال حَقِيقِيَّة غير مزعومة باعتبار أنَّ ما تقوم به من أعمال قولية في عالم الخيال، عالمها، إنما ينتج في اعتقادها بوجوده.

ويذكر 'جونات' أيضاً أنَّ الأعمال بالقول في النصِّ المتخيَّل تكون مزعومة مصطنعة في الظاهر كذلك التي تقوم بين الحيوانات في 'كليلة ودمنة'. ولكنَّ إثبات هذه الأعمال بالقول المتخيَّلة تخفي أفعالاً جادة هي أعمال البشر التي ترمز إليها أعمال الحيوان: فإثبات انتصار الأوتب على الأسد في 'كليلة ودمنة' يخفي عملاً إثباتياً غير مباشر يحصل على سبيل الرمز هو إثبات انتصار العالم على السلطان.

وإذا تحقَّلت أنَّ القصص التخيليَّة قصص غير مرجعيَّة، وإن استقى من المرجع مادته أمكن أن نجعل أهم سمات التخييل في الآتي (Doerret & Schaeffer, 1995):

- استعمال القصص التخيليَّة أفعالاً تصف الأحوال الداخليَّة للشخصيات من قبيل: فُكرَ وخُفِّنَ وأحسَّ وتمنَّى.

- استعمال الخطاب غير المباشر الحرِّ⁽⁹⁾ والمونولوج⁽¹⁰⁾ اللذين يسمحان بالاعلاج المباشر على أصحِّ خصائص الشخصية الداخليَّة.

- استعمال أفعال تدلّ على أوضاع الشخصيات في أزمنة غير محدّدة أو بعيدة كأن يقال: "كان يا ما كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان..."

- عدم الإحالة المباشرة على التاريخ إذ الكائنات الممثلة للواقع التاريخي في النصّ القصصيّ كانتات نعيّة (الشخصيات والمكان والأفعال).

- استعمال أساليب متباعدة لا تقتضي إلا في النصوص المتخيّلة: كاجتماع المشيرات المكانية^(٥٤) وأزمنة ماضية كقول الروائيّ في قصة من القصص "كان يتقدّم تحت الأشجار: هنا كان الجوّ اللطيف" أو اجتماع أزمنة متباعدة كأن يقال: "اليوم كنت أغني".

- خضوع النصّ التخييليّ لمقولة الحكمة^(٥٥) القصصيّة التي قد يمكن استخلاصها وقد لا يمكن إلا على سبيل الترهيب كما في بعض النصوص الحديثة.

- من علامات التخييل، بحسب ما يرى "جونات" (Genette, 1991)، التمييز^(٥٦) الداخليّ للكاشف للذهن الشخصيات والتبعية الخارجيّة الذي يُمَنع فيه عن ذكر سمات داخلية لهذه الشخصيات كما هو الحال في قصص "هينغواي". ويبرز "جونات" ذلك بأنّ القصة الوقائيّة (Récit factuel) يمكن أن تلجأ إلى التحليل النفسيّ مع ضرورة تبرير ذلك أو إرجاعه إلى مصادر.

- ويذكر "جونات" (نفسه) علامة أخرى للتخييل تظهر في اللجوء إلى السرد^(٥٧) من الدرجتين الثانية والثالثة. ولكن أفلا يمكن أن نشخّل مؤزجاً يركل إلى إحدى شخصياته مهمة نقل وقائع التاريخ؟

► المواد ذات الصلة. - محاكاة، قصص، نصّ سرديّ، مكان، شخصيّة، قصة، تداوليّة، خطاب غير مباشر حرّ، مونولوج، سرد، تبدير، ملحمة، مستويات سردية.

٢٠٢٠

Self-fiction/Autofiction

تخييل ذاتي

التخييل الذاتيّ مصطلح ابتكره الروائيّ والباحث الفرنسيّ "سيرج دوبروفسكي" (Serge Doubrovsky) وأثبت على الصفحة الرابعة من خلاف روايته "خيوط" (Fils) المصادرة سنة 1977 تميّناً للجنس الفرعيّ^(٥٨) الذي أدرج فيه روايته تلك من جهة ورداً من جهة ثانية على "فيليب لوجون" الذي استبعد في كتابه "الميثاق السيرفانيّ" (Lejume, 1977) من

(1975) أن يكون في تاريخ الرواية^(٥٤) نصّ روائي قائم على ميثاق تخيلي صريح يحمل فيه البطل^(٥٥) اسم المؤلف^(٥٦) ولقبه. فكان إصدار "دوروفسكي" رواية "غيوط" محاولة منه لسدّ هذا الفراغ الذي لاحظته "لوجون" وإثبات أنه يمكن أن يتطابق البطل والروائي في الاسم ومع ذلك يظلّ النصّ تخيلاً^(٥٧).

ولئن عاد فضل ابتكار المصطلح إلى "دوروفسكي" فإنّ فضل تعريف المفهوم وتفصيل القول فيه والتعيز بينه وبين مفهوم الرواية السيرفانتية^(٥٨) إنّما يعود أساساً إلى الباحث الفرنسي "فانسان كولونا" (Vincent Colonna, 1989, 2004). فقد صاغ "للتخييل الذاتي" تعريفاً يركّز على البعد التخيليّ في النصّ الروائيّ ويخصي البعد السيرفانتيّ المرجعيّ. فقال: "التخييل الذاتي عمل أدبيّ يختلف بواسطته مؤلّف ما لنفسه شخصيّة وجوداً ويظلّ محافظاً في الوقت نفسه على هويّته الحقيقيّة (اسمه الواقعيّ)". (Colonna, 1989). وقد نبّئ "جبرار جونات" (Genette, 1996) هذا التعريف فقال متمثلاً موقف المؤلف حين يقدّم لقارّته رواية تنتمي إلى التخييل الذاتيّ مقبلاً معه ميثاقاً قرّائياً^(٥٩) مزدوجاً: "إنّني أنا المؤلف، سأروي لكم حكاية أنا بطلها غير أنّ أحداثها لم تقع لي البتّة".

فأهمّ ما يميّز التخييل الذاتيّ من الرواية السيرفانتية أنّ الشخصيّة^(٦٠) الرئيسيّة في الرواية السيرفانتية شخصيّة تخيليّة لا تطابق بينها وبين المؤلف، ولكنّ المؤلف لا يظلّ يقرّب بينها وبينه ويعقد أواصر قرابة وتشابه معها. أمّا في التخييل الذاتيّ فإنّ الشخصيّة الرئيسيّة متطابقة في الهوية مع المؤلف، غير أنّ ما تعيشه في القصة^(٦١) من أحداث وما تتخلّده من مواقف بعيدان عن سيرة المؤلف وما عاشه في الواقع المرجعيّ.

ومن النصوص السردية التي صنّفها الفارسون (Genette, 1999) ضمن التخييل الذاتيّ يمكن أن نذكر "الكوميديا الإلهيّة" لـ "دانتي" (Dante) و"المحاكمة" لـ "كافكا" (Kafka) و"نساء" لـ "فيليب سولارز" (Philippe Sollers) و"الرحلة إلى الشرق" لـ "هيس" (Hesse) و"آلف" لـ "بورغس" (Borges).

► للمؤاد ذات الصلة. - رواية، رواية سيرفانتية، سيرة فانتية، ميثاق سيرفانتية، ميثاق مرجعيّ، ميثاق قرّائيّ، تخييل، شخصيّة، نصّ، سرد، راوي، مؤلّف، بطل، قارئ.

تُعرَّف التداولية بكونها دراسة اللغة مستعملةً وجاريةً بين المتخاطبين في مقابل دراسة الأنظمة اللسانية التي هي من مشغولات علوم اللسان (Moerschler & Reboul, 1994). ويرجع هذا التعريف في الأصل إلى "موريس" (Morris) الذي ميّز بين ثلاثة أبعاد في اللغة متفاعلة هي:

- البعد التركيبي المائل في العلاقات اللغوية أعلاً بعضها برقاب بعض
- والبعد الدلالي القائم في العلامات اللغوية وهي تتّين الأشياء وتشير إليها
- والبعد التداولي القائم في العلامات اللغوية وهي تدور بين مستعملها وتعبّر عن أحوالهم وهم يصعد الكلام (Armengaud, 1990).

إلا أنّ الدراسة التداولية للكلام لا تُفني أبداً إعمال بُقْذِ التركيب والدلالي بل تعني عدم الاقتصاد على الكلام تُستصغى منه البنى وتوصف فيه الأنظمة. وهي تعني الاهتمام بوظائفه أيضاً سواء تعلّقت هذه الوظائف بالإحالة المرجعية أو بالوظيفة التداولية يُستدلّ عليها بالمقامات^(*) التي يُنزل فيها هذا الكلام. وبهذا يقع الانتقال في دراسة الظاهرة اللغوية من مفارقتها كياناً مستقلاً منفصلاً على نفسه إلى كيان متفتح على المقاصد الضمنية لتستعطي اللغة. فتأوّل بالمقال والمقام.

فاللغة بهذا المعنى ليست أداة إخباري فحسب بل هي الملفوظ منزلاً في المقام يُبحث من خلاله عن المعنى الذي قد يكون في القوّة المضمّنة في القول^(*)، (أو المقصودة بالقول أو القوّة بالقول Force illocutoire). وقد يكون موصولاً بمقاصد القائل يكون جاذباً تارةً ومنهكاً أخرى بحسب مقام القول. كما قد يُستبطن المعنى من وجوه للضمنيات المضمرات^(*) مختلفة (Charaudeau & Maingueneau, 2002). وبهذا يكتمل الجانب الثاني الجانب الأزل في اللّغة التي كثيراً ما حولت باعتبارها كياناً منفصلاً على نفسه، ويكون المخاطب أياً يكنّ موقعه أكثر إسهاماً في إنشاء القول عامة والنصّ الأدبيّ خاصة. وتتحقّق هوية هذا النصّ بانترجاه في هذا النسق من المعاني أو ذاك.

لقد اختلفت التداولية بظهور مفهوم الأعمال اللغوية^(*) المستغنى من محاضرات الفيلسوف اللساني "أوسين" (Austin, 1970) الذي أدرج مفهوم العمل اللغويّ في دراسة الظاهرة اللغوية لينفي مفهوماً سائداً للّغة من حيث كونها أداة للإخبار والوصف فحسب. وقد أضاف إلى ما تقوم به اللغة من وظائف وظيفيّة تُسمّى الوظيفة العاملة (Fonction actionnelle). وهذا يعني أننا عندما نستعمل اللغة لا نصف العالم فحسب ولكن نُتجّر

أعمالاً لغوية كالوعد والاستفهام والتحذير والإثبات وغيرها من الأعمال التي يستبها "أوستين" أعمالاً مضمنة في القول أو أعمالاً بالقول. فنحن حين نتكلم نتجز أعمالاً قولية تمثل في العمل التلفظي نفسه كما نتجز أعمالاً بالقول أي ما نتجزه بالقول ونحن نقول القول كالوعد والتهديد والأمر والاستفهام. وينجز عن هذا الصنف من الأعمال نوع آخر منها يستبها "أوستين" أعمال التأثير بالقول وهو ما يحصل من آثار للقول وبه كالمخ والحمل على الاقتناع.

ويرتبط العمل القولوي بمفهوم مركزي في التداولية لا يتحقق هذا العمل إلا به وفيه وهو مفهوم المقام⁽⁴⁾. وهو مفهوم عرّفه العرب منذ القدم وعلقوا به الأقوال، فقالوا إن لكل مقال مقاماً. وقد تمتع هذا المفهوم في الدراسة التداولية في المصور الخطبة. وهو يتكوّن من المتخاطبين والأحوال التي يتخاطبون بها وفيها، كالزمان والمكان وحيثات القول وغيرها ممّا هو من مستلزمات القول. وقد ميّزت "أرمينغو" (Armengaud, 1985, 1990) بين أربعة أصناف من المقامات:

- المقام الظرفي المرجعي (Contexte circonstanciel référentiel) وحدوده المحيط المادّي الذي ينتزل فيه المتخاطبون، والزمان الذي يستغرقه التواصل بينهم. فالمقام يتكوّن إذا من المتخاطبين والعالم بمكانه وزمانه الذي يقيمون به أثناء التخاطب.

- المقام الجدولي (Contexte paradigmatique)، وفيه يقع الانتقال من العالم المادّي إلى المحيط الثقافي الذي ينتزل فيه المتحدثون كأن يكون المقام دينياً، أو سياسياً، أو اقتصادياً.

- المقام التفاعلي (Contexte interactionnel)، وقوامه الأعمال اللغوية وأشكال الترابط بينها وهي تدور بين المتخاطبين. فهو إذا من قبل مقام الحوار أو التخاطب.

- المقام الافتراضي (Contexte pré-suppositionnel)، وهو يشكوّن ممّا يشوّمه المتخاطبون بعضهم من بعض من معتقدات ومقاصد. وهو بمثابة أخرى المقام المعرفي الذي يشترك فيه المتكلّمون في المعتقدات والمعارف.

وقد تدعمت التداولية بما استنبطه "غرايس" (Grice, 1967) من قوانين للخطاب مشتركة بين الناس. وهي قوانين أرجعها إلى مبدأ أهم يتحكّم في قواعد المحادثة⁽⁵⁾ هو مبدأ التعاون (Cooperation) ومؤدّى هذا المبدأ أن يكون القائل متدرجاً في تبادل⁽⁶⁾ قوليّ ناهضاً بوظيفة أداء ما هو مطلوب إليه أثناء الحوار من تحكّم في كتيّة القول فلا يزيد فيها ولا ينقص بحسب ما يقتضيه مقام القول، ومن صدق قائم على تقديم معلومات موثوق بها. ومن مظاهر التعاون أيضاً ألا يذكر القائل إلا ما هو ملائم مناسب

(Pertinence) لمقام القول بطريقة واضحة. وهذه القواعد الخطابية يكون التعاون في الخطاب بين المتخاطبين.

لكن "غرايس" كان في مشروعه الخطابي أميل إلى المثالية منه إلى الواقعية، إذ إن ما يُؤْصَلُّ به بطريقة غير واضحة بين الناس أكثر بكثير مما يُتواصل به على النحو المثالي الذي ذكره هذا المتفكر للخطاب. ولعلّ "غرايس" نفسه تفقّن إلى أنّ قوانين المخاطبة كثيراً ما يقع خرقها من قِبل المتخاطبين. فيكون الخرق داعياً إلى البحث عن المقاصد غير المعلنة في الخطاب والداخلية في ما يستمى مضمرات (implicit)، بالاعتماد على مقام القول لتبرير هذا الخرق وتوضيح ما بدا ملتباً.

وسيجعل كلٌّ من "سبيرر" (Sperber) و"ولسن" (Wilson) قانون الملاممة (Pertinence) وهو أحد القوانين الواردة في نموذج "غرايس"، مبدأ أساسياً في العمل التخاطبي من الناحية التداولية. وقوام نظريتهما أنّ الفكر البشري قائم على نظام ينحو دوماً إلى ما هو مفيد وملائم. ودون ذلك لا يكون التعاون في القول بين المتخاطبين. وقوام مبدأ الملاممة عند المتكلمين المذكورين أن تُبين الطريقة التي بها تتفاعل الدلالة اللغوية للملفوظ مع المقام الذي يتّزل فيه، حتى يكون هذا الملفوظ مفهوماً. وهذا يعني أنّ مبدأ الملاممة مبدأ يسمح باستنباط مقاصد القول غير الظاهرة بالاعتماد على ما هو مقول في مقام منصوص ونيح، على سبيل التأويل، الاستدلال (Inference) بالظاهر على المخفي في اللغة والسياق⁽⁴⁾. وهذه الطريقة تصبح للخطاب الذي يفترض إلى المنطق ظاهراً منطقي يكون له في الباطن وقد استدلّ عليه بالظاهر (Sperber & Wilson, 1989) وهو ما يمكن توضيحه بهذا الحوار بين محمّد الجرذ وأميرة، إحدى صاحباته من جنس العرب:

ـ كلب من سمالك أميرة يا أميري

س 1. متى تجردن من الهزيمة والافتال؟

س 2. متى تنوب عن الهجرة في مسالك البحر الشائكة؟

س 3. ولما فتريدن أن تنوب عن البحر يا أميرة؟

س 4. متى تنوب عن التترغ في أحضان الجاهلية؟

س 5. الجاهلية؟ من الجاهلية يا أميرة؟ (فرج الحوار، الموت والبحر والجرذ)

إنّ مقام الحوار جز مشحون بالغيرة تليها أميرة إزاء برياراً صاحبة الجرذ الأخرى. وفي الحوار يغيب مبدأ التعاون الذي يقوم عليه خطاب من هذا القبيل. وهو الذي يقتضي أن يجاب عن السؤال إذا طرحه أحد المتخاطبين. أمّا التداخلات⁽⁵⁾ الخمسة التي

اشتمل عليها الحوار فصبغت بأسلوب الاستفهام. ففي (س. 1) يسأل الجرد أميرة سؤالا فيه تبرم بالمخاطبة المبتذلة، واستفهام عن زمن تغيير طبعها. فيكون (س. 2) كالجواب عن السؤال. وهو في الظاهر ليس بالجواب إذ جاء في قالب سؤال.

وإذا عرفنا أن أميرة مثيرة هي أيضاً بالجرذ يعشق امرأة أجنبية أدركنا أن السؤال مشتمل على إقرار بالقلق إزاء تصرفات المخاطب الكلف بصاحبة البحر لا تظهر إلا فيه أو على شاطئه: بريازا، عندئذ يكون (س 2) ملائماً تماماً لـ (س 1) يوازيه في التبرم والقلق. وعندما يطرح الجرد (س 3) عن سبب التوبة عن البحر تسأله أميرة في (س 4) عن زمن التوبة من الجاهلية. غير أن الجرد لا يستسيغ كلمة «جاهلية» فيسأل عن سرها، لأن بريازا في عيني الجرد من خلال تجربته في الحياة والكتابة هي الحياة والمعرفة والعشق. وبهذا يكون (س 5) سؤالا ملائماً فيه استفسار عن شخصية لا يعرفها، بل يعرف من هي رمز للعطاء والمعرفة والحب، بريازا.

هكذا المقام يسرغ ما بقا مختلفاً في التمازج بين الشخصيتين اللتين لم تكونا لتكلمان من المنطلق نفسه. وذلك بالاستدلال على وجود ضروب من الملازمة بين تدخلات بدت في الظاهر بخارقة لقوانين الخطاب⁽⁶⁾.

إن التداولية طريقة في دراسة الكلام شائعة في مجالات معرفية شتى. ولكن من دارسي الأدب من سعى إلى استخدام بعض المقولات التداولية في دراسة النص الأدبي لا سيما تلك التي تتعلق بالمقام والأعمال اللغوية والمضمرات التي تُعد من أهم ما تقوم عليه الظاهرة الأدبية التي لا تقول الفكرة بالتصريح، بل بالتلميح، إن شعراً وإن ثراً.

وقد تناول "سيرل" (Searle, 1982) الخطاب القصصي⁽⁶⁾ المتخيل وبين أن الأعمال المضمنة في القول في نص تخيلي⁽⁶⁾ أعمال غير جادة (Actes non sérieux) ويستبها أيضاً أعمالاً مصطنعة (Actes feints) على خلاف الأعمال القائمة في الخطابات الأخرى التي تكون فيها هذه الأعمال صادقة جادة. ومن أهم الأعمال التي تناولها أعمال الإثبات (Assertions) وقد نعنها بكونها مصطنعة من قبيل قول ما ساقه "إلياس خوري" في رواية "الوجوه البيضاء" على لسان الراوي: "وقاطعة فغرو تقف أمام هذا الرجل، وهو يتلفت يميناً ويساراً كأنه مرعوب." فلما كانت فاطمة شخصية متخيلة تتحرك في عالم متخيل فإن إثبات فعلها هذا من قبيل الراوي إنما هو إثبات مصطنع.

وقد جرّد "جونان" (Genette, 1991) مفهوم الإثبات المصطنع الذي جاء به "سيرل" وبين أن الأعمال المقصودة بالقول في النص المتخيل أكثر تعقيداً مما ذهب

إليه "سيرل"، فهو يقر بما رآه من أنَّ النصوص المتخيَّلة تشتمل على إثباتات مزعومة مصطنعة. ولكنَّ هذه الإثباتات المصطنعة تنضمَّن أيضاً أعمالاً لغويَّة غير مباشرة جادة صادقة. فليست الإثباتات المصطنعة إلاَّ صوراً تُزِيلُ أعمالاً متضمَّنة في القول صادقة وجادة من قبيل الإثباتات في قصص الحيوانات كما هو الأمر في قصص "لافونتين" أو قصص "كليلة ودمنة" لـ "عبد الله بن المقفَّع"، فهي مزعومة لأنَّها تتعلَّق بكائنات متخيَّلة، ولكنها، في الوقت نفسه، صور لأعمالٍ مضمَّنة في القول جادة. فإثبات انتصار الأرنب على الأسد في "كليلة ودمنة" عملٌ مصطنعٌ يبطِّن عملاً جاداً هو انتصار رجل الحكمة على رجل السلطان. وفي ذلك إثباتٌ لعمالي قوَّة العقل على قوَّة السيف. ثمَّ إنَّ "جونات" يَري أنَّ ما يدور بين الشخصيات المتخاطبة في العمل المتخيَّل يحتوي على أعمال بالقوَّة مصطنعة ظاهراً. ولكنها أعمالٌ جادة متى نزلناها في عالمها المتخيَّل، إذ الشخصيات وهي تتحاور في عالمها تُنجز أعمالاً جادة.

وقد اهتمَّ "مانغينو" (Maingueneau, 1990) بمسألة انتظام الأعمال اللغويَّة داخل النصِّ القصصيّ فاستعمل مصطلح العمل الخطابيِّ الأكبر⁽⁶⁾ لدراسة الأعمال اللغويَّة بطريقة تتماشى وطبيعة النصِّ المذكور. وذلك بالتركيز على المقاطع الخطابيَّة. فيها يتميَّز مقطع من آخر بالعمل اللغويِّ الأكثر بروزاً.

وسيزداد البُعْدُ التداوليُّ ترسُّخاً في بعض الدراسات التداوليَّة للنصِّ الأدبيِّ التي اعتمدت مبدأ التفاعليَّة (Interactionisme) منهجاً تُقَارِبُ به النصِّ معتبراً من حيث طبقات تداوله بين المتخاطبين (A. Kaymakçalan, 2002). وفي درونه تنفِيز صفاته الخطابيَّة والأدبيَّة كما تنفِيز أغراضه. من ذلك أنَّ رسالة ابن التوأم إلى الشقفيِّ في كتاب "البخلاء" رقاً على ما كتب أبو العاصم يمكن أن تكون لها طبائع مختلفة بحسب أطراف التخطُّب فيها.

- فهي دائرة بين ابن التوأم ↔ الشقفيِّ
- وبصورة غير مباشرة بين ابن التوأم وأبي العاصم المادح للجود، فهي إذن رسالة من بخيل إلى كريم.
- وهي دائرة بين "الجاحظ" بأغلبها من مقائلها ويصمُّ بها إلى صاحب الذي طلب إليه كتابة كتاب في البخلاء.

- وهي بين "الجاحظ" والقارئ عامة.

ويمكن النظر في الرسالة في كلِّ مقام تفاعليٍّ من هذه المقامات المختلفة لنحصل على سمات للرسالة خاصَّة بالمقام الدائرة فيه.

وإذا عرفنا أنَّ التواصل في النصّ الأدبيّ عامةً والقصصيّ خاصةً معقّد متفرّع على المقامات التالية:

- مؤلف - قارئ
- رأي - مرويّ له
- شخصيّة - شخصيّة
- شخصيّة - ذاتها.

ازدنا تأكّداً من قيمة المقاربة التفاعليّة للنصّ الأدبيّ باعتبار ما يحصل في ذلك من تعدّد صوتيٍّ^(٥٤) ومخاطبات بين المتخاطبين في المستويات المذكورة.

إنّ الدراسة التداوليّة للنصّ القصصيّ من شأنها أن تغني الدراسات الإنشائيّة لخصائص السرد بفتح هذا النصّ على مسألة ما زالت مغيّبة هي مسألة المعنى. ولكن إذا طمحنا إلى إنشاء نظريّة تداوليّة في دراسة القصص فحقاً نخشى أن تكون التداوليّة التي هي جهازٌ معرفيٌّ يُؤلّف في شتى الحقول المعرفيّة مُهمّشة لخصائص الأدب القصصيّ إذا ما طبّقت عليه ببلّائها أي دون تسريعها وتأديبها وإخصابها بسمات الفنّ الأدبيّ. ولكن إذا نشأت مراعاة خاصة السرد في الدراسة يمكن الحديث عن تداوليّة سرديّة بل يمكن الطموح إلى تداوليّات أدبيّة منها ما يختصّ الرواية^(٥٥) ومنها ما يتعلق بالأنصوصة^(٥٦) ومنها أيضاً ما يتعلق بالشعر.

» الموائد ذات الصلة . - مقام، تخييل.

٢. ٢. خ.

Intervention/Intervention

تدخل

التدخل مصطلح من مصطلحات تحليل المحادثة يستخدم في مقاربة الحوار^(٥٧) القصصيّ. وقد يكون قولاً وقد يكون ذا طبيعة غير قوليّة مثلما يظهره هذا المثال الذي جاء فيه الرّد على التدخل الأوّل حركة لا قولاً:

» قال رهيئاً مترناً:

- لن نحولوا بيني وبين النورا

فلم يرتدع فيهم الغي. وتكالبوا يريدون طمس بصره ولسانه. (فرج الحوار، اثنيان في وقائع الغربة والأشجان).

وإذا ما ورد التدخل قولاً فيحد (Durrer, 1994) بكونه وحدة طباعية وتداولية^(٥) تكاد توافق الوحدة الزمنية المسماة دوراً كلامياً (Tour de parole). فالدور قد يجرّأ إلى قسمين مثلاً فيتوهم الناظر أنه حبال تدخلين لشخصيتين^(٥) مختلفتين كما يبدو في الشاهد الموالي الذي يحاول فيه مسؤول إقناع أستاذ بقبول عرض غير مفر:

* - أبا سلطان رجاء، أليس الراتب جيداً فعلاً؟

همس الصوت الدافئ برقّد لا يكاد يخفى:

- أه.. في الحقيقة... الراتب... جيد طبعاً

وترتّب قليلاً ثم أضاف واثقاً فصحاً:

- وكلّ شيء تمام*. (فجر الحوار، النيان في وقائع الغربة والأشجان).

يتكوّن هذا التبادل^(٥) من تدخلين يدوان ثلاثة تدخلات. ذلك أنّ أبا سلطان عندما جاء دوره في الكلام أجاب عن السؤال المطروح عليه على مرحلتين. فكانه تنظّن إلى أنّ ترقّقه عن الكلام المعبر عنه بالنفاط المسترسلة في ثلاث مناسبات قد يوحى بأنّه بهاجمل سائله فيجيبه بما أراد سماعه. فأضاف "واثقاً" ما قد يحدّ تجاوزاً "تدخلاً" ثانياً.

والتدخل وحدة بنائية مكوّنة ومكوّنة. فهو يتكوّن من عمل لغوي^(٥) أو أكثر. وهو يكوّن التبادل شرط أن يكون مرتبطاً ارتباطاً عضوياً بالتدخل الذي يسبقه أو يليه، كأن يكون التدخل الأوّل سؤالاً ويكون التدخل الثاني جوابه. وفي غياب هذا الشرط لا يمكن الحديث عن تبادل مثلما هي الحال في التدخلين الآتيين:

*وأضاف بصوت طقت على نبراته سوقية مفاجئة:

- لماذا لا تزحين الخمار؟

فجاءه صونها كالبحر الساعط:

-هل يضايقك الخمار؟* (نفسه)

إنّ الترابط بين التدخلات يفسّر استحالة فهم التدخل الواحد فهماً كاملاً إذا ما عزل عن سياقه^(٥) المباشر وغير المباشر ويؤكد أنّ الحوار بناء يتجزّأ اثنان على الأقل (Durrer, 1994).

► للمواد ذات الصلة. - حوار، تداولية، تبادل، عمل لغوي، سياق، مقام.

تذكير

Rappel/Recalling

ورد هذا المصطلح عند "جونات" (Cienette, 1972, 1983) في سياق دراسته للترتيب^(٥٤) في الخطاب القصصى وبالتحديد في معرض تحليله لوظائف الارتداد^(٥٥). وقد أطلق تسمية "التذكير" أو الارتداد التكراري على الارتداد الداخلي المضمن في الحكاية^(٥٦) الذي تعود معه القصة^(٥٧) إلى أحداث^(٥٨) سلف ذكرها. ولا يحتل هذا الارتداد التذكيري عادة إلا حيزاً محدوداً من النص إذ لا يعلو تلميح القصة إلى حدث من أحداثها مضى وانصرم. كأن يتذكر "سميد الجهوني" خروجه مع "سماح" في نزهة شَمَّ النسيم: "تذكر يد سماح، يدها الصغيرة، رقيقة كهمة، كبيت شعر أنتقت صباغته، احتواها في يومه اليتمم الناسك، عند خروجه معهم للنزهة، شَمَّ النسيم." (جمال الغيطاني، الزيني بركات). هذا الحدث الذي عادت إليه القصة في "السرادق الرابع" سبق أن روي في "السرادق الثالث".

ويستخدم التذكير في الغالب بوظيفة تعديل دلالة الأحداث الماضية أو نقضها أو إضفاء دلالة على ما لم يكن منها دالاً مثلما نبيتن من هذا الشاهد: "تابع رسول الشرطي حتى اغتنى عن أنظاره وراء المنعطف. قال لنفسه: "إنه ولد طيب". كان الآن بعيداً عن شعوره بالقشعريرة حين شابه الشرطي الشاب ذراعه للمرة الأولى، وعلى العكس تماماً كان يشم لخطه" (تحسين يوجل، الأيام الخمسة الأخيرة لرسول).
» المولود ذات الصلة. .. ارتداد، إحالة.

ف. ن.

ترتيب زمني

Ordre temporel/Temporal Order

تمثل مقولة الترتيب إلى جانب المدة^(٥٩) والتواتر^(٦٠) واحدة من المقولات الثلاث التي تُدرّس وفقها العلاقات بين زمن الحكاية^(٦١) وزمن الخطاب^(٦٢). ويُبيّن الترتيب الزمني بمقارنة ترتيب الأحداث^(٦٣) أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردى بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع نفسها في الحكاية. وهذا النظام يستدل عليه من الإشارات الصريحة والقرائن المبثوثة في النص.

إن دراسة الترتيب الزمني في القصة^(٦٤) تخوّل لنا الوقوف على ما أدخله الراوي^(٦٥)

على نظام ترتيب الأحداث من تحويلات يمكن اختصارها في إجرامين أساسيين هما الارتداد^(٤٦) وهو التقهقر إلى نقطة في الزمن تخطاها السرد والاستباق^(٤٧) وهو القفز إلى نقطة في الزمن لما يلفها السرد.

► المواد ذات الصلة: - زمن القصة، زمنية زائفة، مفارقة زمنية، ارتداد.

ف. د.

لترسيخ راجع عمليات وصفية

(*Ancrage/Anchorage*)

ترسيمة خماسية

Schéma quinaire/Pentagonal Structure

مصطلح سنه "بول لاريفاي" (Paul Larrivaille, 1974) أثناء دراسته القصة^(٤٨) من حيث هي أطوار. ويرادف في مفلول العامم الترسيمية الأصلية (Schéma canonique) الرابطة لدى الشكلائين الروس من قبيل "بروب" (V. Propp, 1970, 1928) ولدى "تودوروف" (Todorov, 1968). وهو يعني الجمل القصصية^(٤٩) الخمس التي تتألف منها القصة أو المقطع السردى^(٥٠) أثناء.

فالقصة المثلى تفتح بوضع أولي مسم بالتوازن (1). ثم سرعان ما يعترض ذلك التوازن اضطراب نتيجة قوة ما (2). وينجم عنه اعتلال توازن (3). فينقلب بتأثير قوة مضادة إلى اضطراب معاكس (4). ثم يزول في الختام إلى وضع نهائي مسم أيضاً بتوازن فريد (5) لا يماثل التوازن الأول بقدر ما يشبهه (Todorov, 1968).

ولئن ذهب "لاريفاي" ملعب الشكلائين إلى أن كل مقطع سردى قائم إنما يخضع لتحوّل متطقي قوائمه خمسة أطوار فإنه تميّز منهم بشعبيته النظر في المستويات الثلاثة التي تنتظم فيها الجمل القصصية الخمس. وهي مستوى الزمن ومستوى الفعل ومستوى الأوضاع. فقد جعل للمستوى الأول أزمنة ثلاثة هي زمن ما قبل التحوّل وزمن التحوّل وزمن ما بعد التحوّل. وأرصد للفعل مراحل ثلاثاً هي مرحلة قبح الفعل التي تنشأ إنا بإثارة أو استفزاز ومرحلة صميم الفعل ومرحلة مآل الفعل التي تنتهي بجزء أو نتيجة. وغصن مستوى الأوضاع بوضع سابق للتحوّل وآخر لاحق به وغصه أيضاً بسيرورة تحوّل

تكون بين الوضعين، بها يتم الانتقال من الوضع الأولي إلى الوضع النهائي. وقد أدرج المستويات الثلاثة تلك بأطوارها الخمسة في جدول أطلق عليه اسم الرسم الخماسي (أو المقطع المنطقي الخماسي) وجسمه على هذا النحو:

1 - ما قبل (التحول) وضع أولي توازن (1)	II - زمن التحول سيرورة (قيام بالتحول أو تلائي التحول)			III - ما بعد (التحول) وضع نهائي توازن (5)
	(2) قدح الفعل (إثارة أو استفزاز...)	(3) صميم الفعل	(4) مآل الفعل (خاتمة أو نتيجة)	

إنّ الترسمة الخماسية مثال نظري مجرد يخول تطبيقه على القصص أو المقاطع الثمّة تحدياً جعلها القصصية الخمس ومختلف أطوارها. ويتيح توضيح نهوض بنيتها على سيرورة. ويسمح بإبراز كيفية انتقالها من وضع أولي إلى وضع نهائي.

► الموائد ذات الصلة. - قصة، جملة قصصية، مقطع سردي.

ع.ع

Couplage des fonctions/Coupling of Functions

تزاوج الوظائف

يتدرج هذا المصطلح في سياق الدرس المورفولوجي للخرافة. فبعد أن استخلص 'بروب' (V. Propp, 1970, 1928) وظائف الخرافات - وعددها إحدى وثلاثون وظيفة⁽⁶⁾ - أقر أنّ كلاً منها ترتّب على سابقتها بحسب ضرورة منطقية وجمالية. ومن ثمّ فلا يجوز أن تلاقي وظيفة أخرى، إذ تتدرج الوظائف جميعها في محور واحد.

غير أنّ 'بروب' رأى أنّ وظائف كثيرة تجتمع أزواجاً من قبيل: النهي والخرق، والاستخبار والإعبار، والمعركة والنصر، والمطاردة والتجنّب. كما رأى أنّ أزواجاً تقع فيها الأشياء نفسها بالنسبة إلى تنويعات معيّنة فني الإساءة وإصلاحها على سبيل المثال

صلة ثابتة بين القتل والانبعاث، والسحر وإبطال السحر. وكذلك الأمر بالنسبة إلى المطاردة والتجدة إذ لاحظ صلة ثابتة بين المطاردة المرتبطة بتحوّل الشخصية^(٥٤) السريع إلى هيئة حيوان واستعمالها الطريقة نفسها - أي اتخاذ هيئة الحيوان - في الهروب من شخصية المطارد.

ومن هنا تبين 'بروب' أنّ حضور هذه العناصر التي تتربط أنواعها أزواجاً على نحو ثابت في الخرافة إنّما تملية ضرورة منطقية تعضدها أحياناً ضرورة جمالية.

وقد عاد 'غريماس' (Greimas, 1966) إلى عمل 'بروب' بالدرس مبيناً أنّ عدد الوظائف التي يمكن أن تتربط في علاقة تزواج ضئيل. ومن ثمّ فإنّه اتخذ وظائف 'بروب' منطلقاً لإنشاء نسق مجرّد قوامه مراحل خمس هي: العقد، والاحتقان، وغباب البطل^(٥٥)، والانبثاق، والاندراج مجدداً.

► المواد ذات الصلة: - حكاية، وظيفة، شخصية، بطل، مقطع سرديّ، منوال فواعل. م. ق.

تسريد

Narrativisation / Narrativization

يستخدم هنا المصطلح بالمعنى الذي يقيد إخفاء صيغة سردية على نمط من الخطاب ليس في الأصل كذلك، ومنه الخطاب المسرّد^(٥٦) أو المرويّ، وهو الذي تتحوّل فيه أقوال الشخصية^(٥٧) إلى حدث^(٥٨) أو عمل يعرضه الراوي^(٥٩) مثل سائر الأحداث أو الأعمال على غرار ما يلاحظ في الشاهد التالي من أقصوصة^(٦٠) 'أرخص ليالي': "بعد صلاة العشاء كانت خراطين من الشتائم تتدقّق بغزارة من فم عبد الكريم فتصيب آباء القرية و أمهاتها" (يوسف إدريس، أرخص ليالي). لقد اختزل الراوي أقوال عبد الكريم التي أصبحت بذلك متدوجة في السرد.

ومنه الوصف^(٦١) المسرّد وهو الذي حسب 'جان ميشال آدم' و'أندريه بتي جان' (Jean-Michel Adam & André Petitjean, 1949) ينطوي على بنية مقطعية سردية. ولكنّ صفة 'المسرّد' أطلقت في الأدب الغربيّ، بصورة خاصّة، على أسلوب 'هوميروس' في الوصف ومثاله الشهير دوج أخيل (Boudier d'Achille) الذي تمّ وصفه في 'الإلياذة' من خلال تصوير سلسلة الأعمال المتعاقبة التي أنجزها الحفّاد أثناء صنته.

وللتسريد في مجال البحث الإنشائي معنى آخر يتصل بوجه من وجوه التفاعل بين

النصوص. فقد أدرج "جونات" (Genette, 1982) التسريد في ضرب من النقل الشكلي الخالص مناءً تحويراً صيفياً (Transmodulation) ويعني تبديل صيغة نصٍّ أصليٍّ بأخرى في نصٍّ لاحق^(٥٤)، كالانتقال من الصيغة السردية إلى الصيغة الدرامية بتحويل قصة أو رواية^(٥٥) إلى مسرحية أو الانتقال من الصيغة الدرامية إلى الصيغة السردية بتحويل مسرحية إلى نصٍّ سرديٍّ، وهذا هو التسريد.

» المواءمات الصلة. - خطاب مرويٍّ، تاحرٍّ، نصٍّ سابق، نصٍّ لاحق.

ف. ن.

تسلسل

Enchainement/Sequencing

هو مصطلح دالٌّ على تتابع المقاطع السردية^(٥٦) الثامنة في نصٍّ سرديٍّ^(٥٧). فإذا انتهى مقطع بدأ مقطع آخر. وعلى هذا النحو تتألف المقاطع (أو القصص^(٥٨)) عتلاً دون أن تتداخل فيما بينها. وقد ذهب "شكولوفسكي" (Todorov, 1965) إلى أنَّ المقاطع عندما تسلسل يمكن أن تُبنى إما بناءً نظم^(٥٩) أو بناءً تدرج^(٦٠) أو بناءً خلطاً.

» المواءمات الصلة. - مقطع سرديٍّ، نصٍّ سرديٍّ، قصة، بناءً نظم، بناءً تدرج.

ع. ع.

تشاكل

Isotopie/Isotopy

يعني التشاكل عند "غريماس" (Greimas, 1966) تكرّر حدد من العناصر الدلالية أو التحويّة في خطاب ما. والتشاكل شرط لانسجام^(٦١) النصٍّ وهو إلى ذلك شرط لإقامة المعنى حتى داخل النصٍّ أو أحد أجزائه. ولمفهوم التشاكل أهميّة خاصّة في علمنة دراسة الخطاب لإدراك عدد من الظواهر الأسلوبية فيه من قبيل الجناس (Calembour) أو التورية (Antiphrase)، وهي ظواهر يحلّنها "غريماس" من حيث هي تجسيد لتقاطع التشاكلات أو تملّحها.

ويرى "غريماس" (Greimas, 1970) أنَّ المقصود بالتشاكل هو جملة المقولات الدلالية المتكرّرة التي تجعل قراءة القصة^(٦٢) مثقّة، وهو ما يظهر في قراءتنا الجزئية

للملايظ حين تعمل على رفع ما فيها من ليس طلباً للقراءة الموحدة. وعلى هذا النحو نرى أن التشاكل هو "حصول تكرر عناصر معنوية تنتمي إلى مقولة واحدة" (Anze, Hénault, 1993). فالملفوظ المتشاكل هو ذاك الذي يحمل تكررًا يوقر انسجام معناه. فقولنا على سبيل المثال: "زعموا أن حمامة كانت تفرخ في رأس نخلة طويلة" (ابن المقفع، كلبه ودمته) هو قول متشاكل، أمّا قولنا: "زعموا أن جزيرة كانت تبض في رجل فكرة قصيرة" فهو قول غير متشاكل لأن العناصر المذكورة له لا توقر الحد الأدنى من الانسجام الدلالي.

ونكمن طرافة مفهوم التشاكل في قدرته على الربط بين علم الدلالة العام وعلم دلالة النص. ومن هنا فإن التشاكل يمكن من خرق حدود الجملة، وهو ما يجعل منه مدخلًا جيّدًا لمجال النصية. ذلك أن دراسة التشاكلات جزء لا يتجزأ من الغرضية (Tibénastique) والغرضية في ذاتها ليست سوى مقوم من مقومات وصف النص.

وقد طبق مفهوم التشاكل في دراسة النصوص السردية^(٥٠)، فمن بين محاور التواتر التي تخترق هذا النص أو ذاك من قبيل التشاكل السياسي (السلطة، القهر...) والتشاكل الاجتماعي (الأسرة، الأئمة...) والتشاكل الاقتصادي (التجارة، الثروة...) ويمكن أن تقوم بين التشاكلات الماثلة في النص علاقات تنشأ عنها "حزم" تتحرك فيه تناقض وتقاطع وتبعية بذلك خصوصية وطاقته الدلالية.

■ المولد ذات الصلة... سيمائية سردية، مستوى العمق، ملفوظ سردي، قصة، نص سردي.

م. ق.

Isotopie énonciative / Enunciative Isotopy

تشاكل تلفظي

يجري هذا المصطلح في مجال اللسانيات التلفظية^(٥١)، وهو يعني وحدات تلفظية متجانسة العناصر تكون في النص وتتكثّر، وتتعلق بقاتل معين بقول قوله في مقام^(٥٢) معين تعود عليه المشيرات المكانية والزمانية وضمير المتكلم. ويتجسد التشاكل التلفظي في النص السردية^(٥٣) في ما يرتبط بالراوي^(٥٤) المتكلم أو الشخصية^(٥٥) المتكلمة من علامات تلفظية (GREGGSON, 1988). وهو ما يمكن أن نستدل عليه بالمثال التالي: الكلمات في بعض الأحيان وسيلة لإيقاعي، ليست متأكدًا، أنصوّر ذلك. ويحتمل أن

يكون الحديث... خاصة معكم، المأ جديداً، ألقناه من هبونكم الميتة الساحرة... لا بهم، قولوا أي شيء، ومع ذلك يجب أن أتكلّم* (عبد الرحمن منيف، 1990).

في هذا الشاهد وحداثاً تلفظيّة (Peculiarities) من قبيل ضمير المتكلم المتصل المتكرر، وزمن التلفظ المستصفي من الأفعال في صيغة المضارع، وتكرار ورود الضمير المخاطب في صيغة الجمع يحيل، في الوقت نفسه، على متكلم يصدد الكلام كما يحيل على المخاطب.

ثمة أيضاً ضربٌ من التشاكل التلفظي المائل في وجود علامات تلفظيّة تتصل بالمتكلم وأخرى بالمخاطب.

ومن أهم الوظائف التي تؤقّنها مظاهر التشاكل التلفظي خلق انشاق نصي موكّد لانسجام^(٥) بين مكونات الحكاية^(٦). ولكن قد يتخلّل أحياناً خرقٌ للتشاكل التلفظي، إذ تختلط علامات تلفظيّة مختلفة وإن اتّصلت بالشخصيّة الواحدة كما في هذا المثال: 'وإن ناديا جاءتها ذات صباح وأخبرتها أنّ موسى لا يستطيع، لا يفعل شيئاً. وقررت في البكاء (أ) هكذا منذ الليلة الأولى لزواجنا (ب)' (إلياس خوري، الوجه اليضاء).

في هذا المثال ملفوظان: أولهما ملفوظ (أ) وينهض به رآو يتكلّم على شخصيّة ناديا بضمير الغائب. ولكنّ هذا المتكلم يتغيّر في ملفوظ (ب) إذ تصبح ناديا المتكلم عليها في (أ) هي المتكلّمة في العبارة 'لزواجنا'. ثمة أيضاً ما يشبه عدم الانسجام في الظاهر. ولكن متى ربطنا ذلك بمنطق النصّ الخاصّ بالحرب بين الإخوة، أدركنا أنّ اللامتنطق المذكور وجه للامتنطق في الحرب. إنّ هناك ما يشبه الانسجام الخاصّ برأوية تحكي عجب الأخبار.

وكثيراً ما تغيّب في المونولوجات^(٧) الروائيّة مظاهر التشاكل التلفظي عندما تحيل ضماير مختلفة كضمير المتكلم أو المخاطب على قاتل واحد. ولكن دون أن يؤثر ذلك في انسجام النصّ إذ يعكس حالات من الشكّ والحيرة والتوتّر في نفس الشخصيّة.

» المواءمات الصلة. - انسجام، تلفظ، حكاية، راو، شخصيّة، مقام، مونولوج،

نصّ سرديّ.

تشخيص راجع تمثيل

(Representation/Representation)

تشكيل

Configuration/Configuration

استُعمل هذا المصطلح في نطاق النظر في منطق القصص^(٥٤) عامة، سواء كان القصص تاريخياً أو تخيالياً^(٥٥). وهو مصطلح كثير الجريان في كتابات "ريكور" (Ricoeur, 1983). ويُعتبر من الأدوات المنهجية التي تستخدمها لسانيات النص لتبرير بنائه ومنطقه. ففهمُ القصة، في ضوء هذه اللسانيات لا يعني النظر في وُجُودات الحكمة^(٥٦) القصصية منفصلاً بعضها عن بعض وإنما يعني النظر في تناسقها واتساقها اللذين تقوم عليهما هذه القصة.

وبهذا المعنى يكون التشكيل القصصى عند "ريكور" ضرباً من تخييك (Mise en intrigue) الروحدات القصصية أي جعل بعضها آخذاً برقاب بعض. وهذا يعني أنّ صانع حكاية^(٥٧) ما يَرسُم لها خطة أو بنية تتشكل بها ومنها. ولذلك فمصطلح التشكيل مقترن بما يُسمى نشاطاً ناظماً (Activité structurante) للبنى. ويستعمل "ريكور" مصطلحاً آخر رديفاً للسابق هو مصطلح الفعل المشكّل (Acte configurant) في نطاق تمييزه بين بُعْثَيْن زمينين في القصة أولهما ذو طابع كرونولوجي. وهو ذاك الذي يُعتبر فيه الأطوار التي تمرّ بها الحكاية من ناحية كونها تشتمل على مجموعة من الأحداث. أمّا ثاني البُعْثَيْن لقوامه غُذْمُ اعتبار انطباع الكرونولوجي في تشكيل الأحداث داخل الحكاية. وَرَسَمُ "ريكور" ذلك بالْبُعد المشكّل (Dimension configurante) الذي بمقتضاه تُحوّل الحكمة الأحداث إلى حكاية (Histoire) تُولّف ما تشكّت منها ضمن ما سُمّي كليةً زمنية (Totalité temporelle) (Ricoeur, 1983). وفي هذا البُعد تتفاعل الأزمنةُ تفاعلاً كبيراً على نحو ما نفّس عليه في الرواية المعاصرة.

وقد اقترن مصطلح التشكيل عند "ريكور" أيضاً بفعل قراءة النص السردى يستصني صاحبها الحكمة التي تشكّل عناصر القصة. ولذلك فالتشكيل مزدوج المعنى. فهو يقترن بفعل إنتاج الحكمة كما يقترن بفعل إعادة إنتاجها من لدن القارئ^(٥٨). وهو ما يُسمى إعادة تشكيل (Reconfiguration).

» المواءمة الصلة. - تخيل، حكمة، حكاية، قارئ، قراءة، قصص.

تشويق

Suspense/Suspense

هو مصطلح دال على الطرائق التي يسعى من خلالها الراوي^(٥٠) إلى إثارة فضول المتلقي وشد انتباهه لمواصلة الاستماع أو القراءة فيتطّلع في كلّ مرحلة من مراحل القصة^(٥١) إلى اللاحق من الأحداث^(٥٢). والتشويق ملازم للقصص التقليدي، وخاصة من قصص المغامرات. وهو أيضاً موجود في القصص الحديث والمعاصر، بل إنه يعتبر في الرواية البوليسية^(٥٣) والرواية السوداء^(٥٤) من السمات البائدة لهذين الجنسين. وأساليب التشويق لا حصر لها ومواطنه متعددة. فمن الممكن نظرياً أن يرد في أيّ موقع من القصة ما عدا النهاية. ويعتبر الموصف^(٥٥) المفضل والحوار^(٥٦) المطول أحياناً وتأملات الشخصية^(٥٧) القصصية^(٥٨) من ضروب تعليق الأحداث المساهمة في مضاعفة تشويق المتلقي. أمّا في مستوى السرد، فإنّ إثارة فضول السامع أو القارئ قد تحصل بإغفاء بعض التفاصيل أو تقديم معلومات تظهر دون قيمة. وقد يعمد الراوي إلى ذكر أحداث والتكتم على أحداث أخرى أسبق منها كما في الرواية البوليسية إذ تذكر فيها الجريمة منذ مستهل النص، ولكنّ المسار الحفثي الذي مهّد لها لا تقدّم عناصره إلّا في شكل متفطّح، فلا يكشف عن المجرم إلّا في النهاية. وقد يميل الراوي، في رواية المغامرات^(٥٩) مثلاً، إلى التنقل بين أمكنة عديدة لتتابع مسارات حدثية متزامنة. وفضلاً عما في الالتفات إلى مسار حدثي من تعليق لمسار آخر، فإنّ الراوي قد مضاعف من انشغال المتلقي عندما يترك تعاقباً حديثاً في لحظة من لحظات توتره.

» المؤلف ذات الصلة. - حبكة، حكاية شعبية، راو، سيرة شعبية، رواية المغامرات، رواية بوليسية، رواية سوداء.

ن. ب

تصديق

Sanction/Sanction

التصديق عند 'غريغاس' (Greimas, 1966) هو أحد عناصر البرنامج السردية^(٦٠). تتمثّل السردية^(٦١) في تماكب ملفوظات الحالة^(٦٢) وملفوظات الفعل^(٦٣). وإذا كان مدار الكفاءة^(٦٤) على توجيه ملفوظات الفعل أي تغيير العلاقة بين الذات الفاعلة^(٦٥) وفعلها، فإنّ مدار التصديق على توجيه ملفوظات الحالة أي تغيير العلاقة بين ذات

حالة^(٤٥) وموضوعها. فقولنا: "الرجل غني" هو ملفوظ حالة يجمع بين ذات حالة هي الرجل وموضوع هو المال. أمّا قولنا: "يبدو الرجل غنياً" فهو يركّز على نوعية العلاقة بين الذات وموضوعها: أي صحيحة أم كاذبة أم عاطفة، وهذا هو التصديق. وهنا نحتاج إلى العناصر الجّهية لوصف توجيه ملفوظ الحالة انطلاقاً من مستوى التجلي (الظهور) ومستوى المحايطة (الكيتونة).

لإنّا تطابق التجلي (بدا) والمحايطة (كان) فطابق المظهر المخبر نشأ وجه "المصحح".

وإنّا نُهي التجلي والمحايطة: (لم يد + لم يكن) نشأ وجه "المخاطب".

وإنّا أثبت التجلي ونُفيت المحايطة: (بدا + لم يكن) نشأ وجه "الكاذب".

وإنّا نُهي التجلي وأثبت المحايطة: (لم يد + كان) نشأ وجه "السري".

فالتصديق تصنيف جهتي منتظم للأوضاع التي تتخلها الحقيقة في التصور، وهذه الحقيقة لا تُعزل خارج عناصر القصة^(٤٦) وإنّما تظهر من خلال علاقات العناصر داخل القصة، فالخطاب يؤسّس حقيقته ويمتلكها. ولما كان التصديق فعلاً تأويلياً فإنّ موضعه يكون في نهاية البرنامج السردّي.

« المواضع الصلة... سردية، قصة، ملفوظ حالة، ملفوظ فعل، برنامج سردي، كفاءة، توجيه.

م. ق.

(Anisochronia/Anisochrony)

تصنيف زمني راجع لا توافق زمني

(Representation/Représentation)

تصوير راجع تمثيل

(Enrichissement/Enrichissement)

تضمين انظر مستويات سردية

Mise en abyme/Mise en abyme

تضمين الانعكاسي

هو أسلوب فني يشبه أسلوب التضمين، ويتميز منه في كون الجزء المضمن يتجلى مرآة داخلية تعكس الإطار الذي يحتويه، فإذا بالأثر الفني كله يمتص متعكساً في جزء من أجزائه.

وقد استعمل التضمين الانعكاسي في فنون عدة كالآداب والرسم والمسرح والسينما. وقد نبّه "أندريه جيد" (Gide) لأهمية الظاهرة وأوحى بالمصطلح الدال عليها. ومع أن قول "جيد" قد تناقلت الدراسات وبدا كالرائد في المسألة، فإن أديباً فرنسياً آخر، هو "ليكتور هينغ"، قد سبقه إلى دراستها في كتاب له عن "شكسبير". لقد بين أن أربعاً وثلاثين مسرحية من جملة ست وثلاثين للكتاب المسرحي الإنكليزي تستعمل الأسلوب المذكور. ومن أبرزها مسرحية "هاملت" التي تتضمن مسرحية داخلية يلقبها هاملت أمام عمه الملك وأمه الملكة، وهي تمثل بأحداثها وشخصياتها المرأة التي تعكس الجريمة التي اشترك فيها العم والأم (Ricardov, 1973).

والتضمين الانعكاسي ظاهرة قديمة في النصوص السرفيّة وإن كان التنظير لها حديثاً. فقد اتبّه "تودوروف" (Todorov) 1971، عند دراسته بنية التضمين في "الف ليلة وليلة"، لوجود حكايات فرعية تتضمن الحكاية التي نغمستها فكانت الحكاية تتضمن نفسها. ولكن "تودوروف" لم يشمل المصطلح المتواتر منذ "أندريه جيد" وإشما اصطلاح على الظاهرة التي درسها بـ "التضمين الذاتي" (Autoenchaînement).

وقد تكون الملفوظات المضمنة انعكاسياً في الأدب القصصي، وخاصة الرواية⁽⁸⁾، حكاية⁽⁹⁾ أو حلقاً ترويها الشخصية⁽¹⁰⁾ التي رآه أو لوحة تطف أمامها الشخصية وتورد موصوفة في الخطاب القصصي⁽¹¹⁾ أو مسرحية مشاهدة أو مقفلة ضمن العالم الحداثي أو غير ذلك. ولكن مهما يكن نوع هذه الملفوظات وموقعها من النص⁽¹²⁾ ودرجة تجليها والتصرّح بها وإبراز الغرض منها فليها تعتبر ضرباً من إحالة النص على نفسه أي العناصر الذاتي (Dällenbach, 1976)، وتتميز بكونها "مرآة داخلية تعكس مجمل القصة بالإعادة البسيطة أو المكررة أو الخادعة" (Dällenbach, 1977). وهي إعادة متصلة في الغالب بالحكاية وعالمها الحداثي. وقد تكون متصلة بالخطاب القصصي وعملية التلظ⁽¹³⁾ المتبعة له أو بالسفن المتحكم في إنتاج ذلك الخطاب والضامن لتفكيكه ونقله، ويبدو ذلك خاصة حينما تتضمن الرواية قصة إنتاج رواية أو كتابة نص.

ولما كان التضمين الانعكاسي موعباً نصياً تتضاعف فيه الدلالة ويتكثف الرمز،

لقد حرص بعض الروائيين على الإشارة إليه حدّ التصريح بموضوعه ووظيفته وطاقته الدلالية. ومثال ذلك ما تجلده في قصة "الأميرة براميللا" للكاتب الألماني "هوفمان": "عزيزي القارئ، أنت الآن مجبر على الاستماع إلى حكاية ستبدو لك غريبة عن الأحداث التي كنت أحكيها لك. هي إذن حلقة مرفوضة. ولكن مثلما يحدث أن نبلغ هدفنا بتتبع درب كنا في الظاهر قد نهنا فيه، فإن هذه الحلقة التي تبدو طريقاً خاطئة قد تقودنا رأساً إلى قلب الموضوع الرئيسي. استمع إذن عزيزي القارئ إلى الحكاية الرائعة عن الملك أوفيوخ والملكة ليريس: كان في قديم الزمان...". وتوجد أساليب أخرى أقلّ تصريحاً وسعياً إلى كشف الحجاب وإبراز الدلالة، كالتشابه في الأحداث بين القصة الإطار^(٥١) والقصة المؤطرة^(٥٢)، أو التجانس بين اسم شخصية ما واسم المؤلف^(٥٣)، أو تكرار ذكر أثار دال أو كوكبة من الشخصيات ذات صفات متميزة، أو إعادة نصية من القصة الإطار ضمن الملفوظ المضمن (نفسه).

ومن الروايات العربية التي نجد فيها هذا التراسل بين القصة الإطار والمنعكسة والملقصة الفرعية العاكسة رواية "إلياس خوري" "رحلة خاندي الصغير". فالنص ينهـ للظاهرة من خلال تردد لفظ الحركة مفرداً وجمعاً في شاهد شعريّ مصاحب للنص وعلى ألسنة الشخصيات وفي وصف بعض الأشياء. والملفوظ الذي يتفست النص وينعكس به مقطع من الإنجيل على لسان يسوع تقرأ إحدى شخصيات الرواية داخل الكنيسة المهجورة إثر تجدد الحرب الأهلية: "رأيت يفتح باب الكنيسة بفتاحه أطويل ويدخل (...) وقف أمام المنبر وفتح كتابه وبدأ يقرأ أنبياء من اورشليم والأنبياء: "يا اورشليم يا اورشليم، يا فاتلة الأنبياء وراجمة المرسلين إليها، كم مرة أردت أن أجمع أولادك كما تجمع الدجاجة فراخها تحت جناحها ولم تريدوا. هذا بينكم يترك لكم خراباً لأنني أقول لكم إنكم لن تروني بعد الآن حتى تقولوا مبارك الأتي باسم الرب" (خوري، رحلة خاندي الصغير). يمكن هذا الملفوظ المنعكج في السار الحدثي من التأثير بين اورشليم قاتلة الأنبياء وبيروت قاتلة مواطنيها العزل ولتخص الثنائيات الكبرى للرواية: العمران والخراب، والمسالمة والعنوان، والوحدة والفرقة، والسرد والصمت. ويؤكد المؤلف حضور ذلك الملفوظ وفاعليته بشبكة من الأقوال الإنجيلية تخترق أقوال بعض الشخصيات (يتخود، 1998).

وللتضمين الانعكاسي تأثير في زمنية^(٥٤) الخطاب القصصي متناسب مع المواقع التي يحتلها فيه. فإذا ورد في البداية كان استباقياً^(٥٥)، وقد يقول كل شيء ويكشف محتوى القصة منذ المستهل ما لم يتحكم المؤلف في دوره الكاشف بتغليب التلميح وتكثيف

الإشارة وفاتحة^(٥٤) رواية "محفوظ" الشحاذ^(٥٥) مثال لذلك. فعمر الحمزاوي يطل الرواية يقف أمام لوحة المرعى التي تصوّر أبقاراً وطفلاً وأفقاً. والقارئ^(٥٦) قد يتفكّر بعد أن يقطع شوطاً من القراءة إلى أنّ "وصف اللوحة حكاية مصغّرة في حكاية أكبر تحويها. وبين الحكايتين علاقة تشابه من جهة المضمون السردّي فالطفل ذو الجوارد الخشبي والطامح إلى بلوغ الأفق تشبه حكايته حكاية عمر الحمزاوي الطامح إلى إدراك كنه الوجود" (العمامي، 2005).

وقد يقع التضمين الانعكاسي في آخر النص. وعنفقك يكون ارتدادياً^(٥٧) يدعو المرويّ له^(٥٨) إلى استعادة أحداث^(٥٩) ومواقف سابقة من القصة، فينظر إليها من زاوية جديدة بتأثير ذلك الملفوظ العاكس. وقد يتخذ التضمين الانعكاسي من النص موقعاً وسطاً، وتكون الحكاية المضئنة في هذه الحالة ارتدادية استباقية في آن. فهي تفسّم عناصر تعيد قول ما سُرد بطريقة خاصّة وعناصر تنبئ بما لم يسرد "والقارئ يتوقّع انطلاقاً ممّا يُلخّص" (Dilkebach, 1977).

إنّ الملفوظ المضئّن ، سواء أكان في أصله سردياً، كالحكاية أو الحلم أو النبوءة أو الفصص المسرحية ، أم كان مسرداً^(٦٠) ضمن النص كوصف لوحة أو عمل تشكيلي آخر، وسواء أكان معروفاً دفعة واحدة أم كان متقطعاً مسروداً بالتداول مع القصة الإطار، يؤثّر ككلّ حكاية مضئنة في النظام السردّي المتضمّن، باعتبار أنّ لكلّ حكاية زمنية خاصّة من حيث السرد والمحتوى السردّي. ولكنّ الطبيعة المتميّزة لذلك الملفوظ تمكّنه من القيام بوظيفة سردية مخصوصة ضمن النظام السردّي العام والتكفّل بإعادة تمثيل القصة في مجملها. وبذلك يساهم التضمين الانعكاسي في التنبيه لبنية النصّ الشكلية والدلالية، وفي إغناقه بإمكانات دلالية ليس النصّ قادراً على إنتاجها ذاته.

• المؤلفات الصلة - ارتداد، استباق، تسريد ، تلقّظ، تناصّ، حكاية، خطاب على الخطاب ، خطاب قصصيّ، راوي، رواية، سرد، شخصيّة، قارئ، قصة إطار، قصة مؤطرة، مؤلف، نصّ، نصّ سردّي، وصف.

تعال نصي راجع تعالق نصي

(Transfertextualité/Transfertextuality)

تعالق نصي

Transfertextualité/Transfertextuality

التعالق النصي هو "كلّ ما يجعل النص" ^(١) يرتبط بعلاقة ظاهرة أو ضمنية مع غيره من النصوص" (Genette, 1982). وقد جعل "جونات" التعالق النصي موضوع الإنشائية ^(٢) العامّ معتبراً أنّ همّ الإنشائية ليس دراسة النصّ "في فرديته" بل الوقوف على مظاهر تفاعل النصّ مع ما سبقه ولحقه من نصوص أخرى. فالنصّ في حراك دائم لتجاوز ذاته والانفتاح على الظاهرة الأدبية والبحث عن نصوص أخرى يتفاعل معها ثمّ يتجاوزها لنحت وجوده النصّي الخاصّ. ولذلك تتداخل النصوص وتتقاطع. وقد استعار "جونات" لتوضيح مفهوم التعالق النصّي صورة الطرس. وهي كلمة تعني رقاً نُحيت منه كتابة أولى وحلّت محلّها كتابة ثانية ولكن بطريقة لا تُخفي تماماً كتابة النصّ الأوّل لبيظاً مرئياً ومقروءاً من خلال كتابة النصّ الجديد. وبناء على هذه الصورة يُخفي كلّ نصّ أدبيّ في طبائعه نصّاً آخر. وهو لا يخفيه تماماً بل يدهه جليّاً إلى حدّ ما فيمكن "من خلال شفافية الكتابة أن نرى النصّ الأوّل طي النصّ الثاني" (نفسه). وبذلك تغلو القراءة ^(٣) عملية مزدوجة يظهر فيها النصّ القديم من وراء أستار النصّ الجديد.

ويعدّ حصر "جونات" موضوع الدراسة الإنشائية في التعالق النصّي تحزلاً في فكر "جونات" ورويته للإنشائية والنصّ السرديّ. فقد سبق له في كتابه "مدخل إلى النصّ الجامع" (Genette, 1979) أن حرّف موضوع الإنشائية بأنّه دراسة علاقة النصّ بالنصّ الجامع أي "مجموع العلاقات العامة أو المتعالية التي يتوقّف عليها كلّ نصّ فرد من أنماط خطاب وصيغ تلفظ" ^(٤) وأجناس أدبيّة ^(٥) وغيرها. "أما في "طروس" فقد اتسع مجال نظر "جونات" إلى تداخل النصوص وتفاعلها فيما بينها وأضحى مفهوم التعالق النصّي أوسع من مفهوم النصّ الجامع وأشمل، بل غدا النصّ الجامع نفسه نمطاً من أنماط التعالق النصّي إلى جانب أنماط أربعة أخرى هي: التناص ^(٦) والنصيّة الموازية ^(٧) والنصيّة الواصفة ^(٨) والنصيّة اللاحقة ^(٩) (Genette, 1982). وهذه الأنماط مترابطة متداخلة يرقد بعضها بعضاً. فالمقومات الأجنبية التي يحيل إليها النصّ الجامع مثلاً تنشأ دائماً - ما عدا حالات نادرة - من خلال المحاكاة ^(١٠) أي عن طريق التناصخ النصّي، واتساع

الأثر أجناسياً تعود إليه في الغالب قرائن تمدُّنا بها النصوص الموازية. وهذه القرائن هي نفسها ضرب من النصوص الواصفة.

«المواذ ذات الصلة» - نصّ، نصبة لاحقة، نصّ سابق، نصّ لاحق، تناصّ، نصّ مواز، خطاب، تلفّظ، إنشائية، نصبة واصفة، قراءة.

م.أ.م

تعُدُّ صوتي

Polyphonie/Polyphony

إنّ مصطلح تمدُّ صوتي استعارة استعملها دارسو الكلام وقد أغلغوا من مجال الموسيقى حيث يعني التناسق القائم بين الأصوات (أو المقامات الموسيقية المختلفة في النغم الواحد).

وأزلّ ظهور لهذا المصطلح في مجال القول كان في دراسة 'باختين' (Bakhtin, 1929) للملافيظ الروائية لدى دويستوفسكي. وقد استعمل مصطلحاً رصيفاً للتمدُّ الصوتي هو الحوارية^(٥٦). ومن أهمّ ما يعبه هذا المصطلح أنّ أيّ قول يقال يشتمل على أصوات وآراء منسوبة إلى آخرين غير الذي قال القول. ولذلك فالفائل^(٥٧) في نطاق الكلام لا يكون مصدرأ ثابتاً للمعنى القائم في قوله. وإنّما قدره أن يكون قائلاً مشاركاً يسهم في عملية اجتماعية لإعادة بناء قارّة للدلالة من خلال عدد لا ينتهي من الخطابات. ويلعب 'باختين' إلى أنّ ما يظنّ أنّه من قبيل الخطاب ذي النزعة الذاتية الخالصة ليس إلاّ خطاباً مستبطناً لخطابات خارجية أخرى. وهو يرى ظاهرة الحوارية في طرق مختلفة من قبيل طريقة التناصّ^(٥٨) وطريقة التمدُّ اللغوي (Pharilinguisme) وطريقة الخطابات المنقولة وغيرها.

والتعدُّ الصوتي، عند 'باختين'، ليس تمدُّاً لأصوات جوفاء كما عند البنيوتيين والشكلانيين، بل هو تعدُّ لأصوات مشحونة بإيديولوجيات مختلفة. ومنطلق 'باختين' في ذلك أنّ الرواية^(٥٩) في حاجة إلى فائلين يحملون إليها خطاباتهم الإيديولوجية الخاصة. فقول المتكلّم يمكن أن يشتمل على أصوات مختلفة. وكلّ صوت يتميز بصورة إيديولوجية مخصوصة. فقد يتكلّم الراوي^(٦٠) كلاماً رصيفاً هو صدى لكلام الفيلسوف. وقد يتكلّم بصوت رجل القضاء يكون نازعاً إلى البحث عن التوازنات. وقد ينطق بكلام الأستاذ أو بكلام الموثّق.

ويمكن التمييز بين حوارية تتم ما بين الخطابات (Dialogisme interdiscursif) وقوامها القول بقوله القائل فيشتمل على أصوات وآراء لقائين سابقين وبين الحوارية التي تتورد بين متخاطبين (Dialogisme interlocutif). وقوامها أن قول القائل من المتخاطبين يقوم على فرضيات بينها وهو يستمع إلى الآخر ويستمعهم. وهذا النوع من القول يسمح للقائل بأن يتنبأ بأفكار محتملة كما يسمح له بتنظيم قوله تنظيمًا خفيًا بالثأثير في الآخر واستنراجه إليه (Robert Vion, 2006).

وقد استعمل "ديكرو" (Ducrot, 1984) مصطلح تعّد صوتي موازاً لمفهوم المصطلح السابق ومطوراً إياه. وهو يطلق من متعلق "باختين" أي نفي أحادية الصوت في القول. وقوام المصطلح لدى "ديكرو" تعّد الأصوات ووجهات النظر⁽⁸⁾ في الملفوظ الواحد أي أن يحضر صوتان أو أكثر في القول الواحد. وهو ما نجده في كل الأقوال المنقولة. فالخطاب المنقول متعّد الأصوات من ناحية أنه يرجع في حصوله إلى وقوع حدثين خطابيين مختلفين: خطاب الآخر المحمول (المنقول) وخطاب القائل الناقل الذي يدمج قول الآخر في نطاق خطابي يختلف عن النطاق الخطابى السابق.

فكلّ خطاب منقول، ولو كان ذلك بطريقة الخطاب المباشر⁽⁹⁾، يقتضي موقعاً يتخذ القائل الناقل (الراوي) الذي يكسب المقطع المنقول دلالة خاصة وذلك بفعل النقل نفسه وبالسباق⁽¹⁰⁾ التالي والسياق المقامي اللذين يندرج فيهما هذا المقطع وذلك دون أن تمحي آثار "القائل الناقل" (Robert Vion, 2006).

ويتجسّم التعّد الصوتي كذلك في قول القائل يكون فيه صوتان متبايران للقائل نفسه كأن يقول الأب لأبنائه المشاغبين بحضور أبنائه المتعقلين: "سأفرض النظام في البيت مهما كان الثمن". ففي هذا القول صوتان: صوت الأب يهّد المشاغبين وصوته يطمئن الأبناء الجائئين بإحلال النظام في البيت.

ويجود "ديكرو" مصطلح التعّد الصوتي بتمييزه القائل (Locuteur) من المتلفّظ (Boculateur) في ما يقال. فالقائل هو الذي يقول القول إذ ينطق به. أما المتلفّظ عنده فهو غير القائل وإنّما هو الذي يرى الأشياء ويقومها. وهو صاحب الأعمال بالقول. فهو متكلم صامت. إلا أنه قد يتفق القائل والمتلفّظ في الملفوظ الواحد كأن أقول: "المطر ينزل الآن". فالقائل هو "أنا" والمتلفّظ المثبت لفعل النزول هو أيضاً أنا. وقد يكون القائل غير المتلفّظ في الملفوظ نفسه. ومن قيل فلك: قالت الزوجة لزوجها: "لنخرج إلى الحديقة العمومية، إنّ الطقس سيحسن بعد حين". وعندما خرجا حصفرت ريح هوجاء فتعكّر صفو السماء. قال الزوج: "ها قد تحسّن الطقس فما أجمله". فالقائل في

«ما قد تحسن الطقس» هو الزوج. والمتلفظة هي الزوجة. وقد نطق الزوج بما رآه زوجه قبل حين وتبناه على سبيل السخرية من توقعها.

ويصنف «ديكرو» الأصوات تصنيفاً آخر إذ يرى أن القائل والمتلفظ كائنان خطائيان في القول يختلفان عما يستيه ذاتاً متكلمة (Sujet parlant). وهي الشخص القائم في التاريخ والمتج الحقيقي للمتلفظ. فقد نجد على قارورة هذا المتلفظ «أنا لا أشرب إلا باردة». فالقائل والمتلفظ في المتلفظ «أنا لا أشرب إلا باردة» الملصق على قارورة مشروب غازي هما القارورة نفسها. أما الذات المتكلمة فهي كائن بشري يهيم بيع المشروب.

إن ما وُضِع من حدود لسانية للتعبد الصوتي يمكن توظيفه في مجال السرديات^(٤٥) توظيفاً يسمح بتعميق الكثير من الخصائص السردية متى ربطناها بمسألة التلفظ^(٤٦). فقد بين «باختين» القيمة الكبيرة لتعدد الأصوات في المتلفظ الروائي الواحد من ناحية ما يتولد من ذلك من معان تنفي إطلاقة المعنى أو الرأي ينسب إلى صوت واحد وتؤكد نسيته وقد أسند إلى أصوات مختلفة فاعتنى.

وقد سمي «ديكرو» إلى توضيح مصطلحاته الثلاثة. فاستعان ببعض أهران السرد^(٤٧) الذين ذكرهم «جوناثان» (Genette, 1972) فعدّ القائل راوياً والمتلفظ راوياً مدركاً والذات المتكلمة مؤلفاً. فأبو هريرة في «حدث أبو هريرة قال» لـ «محمود المسمدي» هو الراوي (القائل) وهو غير «المسمدي» الذات المتكلمة. وأبو هريرة هو المتلفظ الذي يرى الأشياء. ويمكن الوقوف على عديد المجالات السردية التي يتجسم فيها التعدد الصوتي:

- في مجال علاقة الراوي بالمؤلف:

لئن بين البنويون الفرق بين الكائن المتخيل في النص الذي هو الراوي، والمؤلف الكائن التاريخي فإن إمكان الاختلاط بين صوتيهما وارد جلتاً. فلا يمكن الزعم أن صوت الراوي صوت أجوف لا آثار لصوت المؤلف فيه. فهذان الصوتان متداخلان في هذا القول: «أوشك الكيل أن يقطع، يل طمع وانتهى الأمر. متى الخلاص من الفساد، من نهب البلد وانتهاكها؟ متى؟ ها نحن... هذا أنا أعص وأشوق وأتوحد وأصرخ. وتباً كما يقال في ترجمات عمر أمين عبد العزيز لروايات الجيب. تباً لمواضعات القرن القصصي والروائي السليم» (إدوار الخراط، تياريح الوقائع والجنون). في هذا القول راوٍ يستنيت من وضع محيط ويعلن تطاوله على مواضعات قرن الكتابة المألوفة. فالصوت في هذا المقطع مزدوج: هناك صوت الراوي / القائل. وهو، في الوقت نفسه، المتلفظ

الذي يرى أي يعبر عن وجهة نظره الخاصة. ولكن الحديث عن الكتابة والإشارة إلى أشخاص تاريخيين مثل عمر أمين عبد العزيز يحيل على صوت المؤلف / الذات المتكلمة، إدوار الخراط.

- في مجال علاقة الراوي المتكلم بالشخصية⁽⁵⁾:

كثيراً ما ينقل الراوي أقوال الشخصيات موعماً بعدم التدخل في ما ينقل. ولكن كلامه وهو ينقل بلسانه أحاسيس الشخصية وأفكارها بواسطة الخطاب غير المباشر الحر⁽⁶⁾ مثلاً كلام تمتد الأصوات يختلط فيه قول الراوي بوجهة نظر الشخصية أو ما صبر عنه "ديكرو" بتلفظ الشخصية كما يظهر في هذا المثال: "فاطمة تنظر إلى زوجها، كل شيء مفس، فادي هناك وعلي مات، وهو أمامها [...]" هي لا تعرف أحداً هنا ما هذه الحياة (الباس خوري، الوجوه البيضاء). فالراوي (القاتل) في هذا الملفوظ هو الذي يسرد أعمال فاطمة وأفكارها سرّاً مصوغاً بضمير القاتلة. ولكن هذا الملفوظ نفسه يحمل رؤية فاطمة للأشياء فهي المتلفظة الرائية. وما استمال أسماء الإشارة في المقطع المذكور إلا دليل على أن النظر متعلق بالشخصية وهي بصدد النظر إلى البناية أثناء الحرب. فالملفوظ إذن تمتد الأصوات.

وحتى الخطابات المباشرة عندما تندرج في الخطاب القصصي⁽⁷⁾ لا تكون أحادية الصوت. ففيها صوت الشخصية القاتلة. وفيها أيضاً صوت الراوي بدرجة في سياق سردي يتحكم في مساره. فهناك قول الشخصية الأصلي وقول الراوي ينقل قول هذه الشخصية بأخذه، تخيلاً، من سياق الشفوي ويخضع لمنطق الكتابة القصصية ولأهوائه. فكل خطاب منقول (Discours rapporté) ولو كان مباشراً يقتضي أن يأخذ القائل الراوي موقفاً إزاء ما يقوله فلا تمحي آثاره في القول المنقول، وإنما يكسب المقطع المؤتي به، دلالة خاصة، بفعل الإتيان به، وبالسباق المقالّي والسباق المقامي الذي يتنزل فيهما (Robert Vion, 2006). هناك إذن اختلاط بين قائلين، قائل أصلي منقول كلامه وقائل ناقل.

- في مجال علاقة الشخصية بالشخصية في الحوار:

كثيراً ما تختلط الأصوات في الحوارات⁽⁸⁾، فيكون التدخل⁽⁹⁾ الواحد حاملاً لصوت الشخصية القاتلة وصوت الشخصية المتفاعلة يتأول قولها أو يتحكم به أو يتبنى رأيها. فحين يقول زيد مثلاً لعثمان: "أنت أحق" ويرد عثمان: "نعم أنا أحق. لكن سوف ترى" فإن قوله: "نعم أنا أحق" يتضمن صوت عثمان القائل بوجهة نظر زيد المفروضة.

- في مجال علاقة الشخصية^(٤٥) بغسها:

قد نتحدث الشخصية بكلام منطوق أو غير منطوق. فتكون هي نفسها المخاطب. وفي هذه الحالة قد تتكلم بوجهات نظر الآخرين أو قد تتكلم بصوتين لها مختلفين في زمنين مختلفين. كما نجد ذلك في السيرة الذاتية^(٤٦) التي تتكلم فيها الشخصية الراوية بصوتها وهي كهلة. ولكن قد ترى بعيني الطفل الذي كانت كما في المجلد من نصوص إدوار الخراط الرواية أو السيرة الذاتية.

هكذا يتبين أن التعقد الصوتي قادر على فتح الفراسة السردية على آفاق واسعة تتصل بالقاتلين والمتلفظين الراثين تختلط أصواتهم في الملفوظ الواحد. وبذلك يمكن أن تفتح السرديات على مسألة أساسية هي مسألة المعنى الذي لم يكن ذا شأن في الدراسات الإنشائية.

« المواد ذات الصلة. - حوارية، خطاب منقول، قائل، وجهة نظر، واد، مؤلف، تثير، شخصية، سيرة ذاتية، سرديات، سياق، مقام، خطاب مباشر.

٢٠٢ خ

Polymodality/Polymodality

تعقد الصيغ

تعقد الصيغ مصطلح استعمله "جوناثان" (Genette, 1972) أثناء دراسته التبشير^(٤٧) في رواية بروسست^(٤٨) في البحث عن الزمن الضائع. وعقد المفهوم سنة من سمات الرواية السردية^(٤٩) وهو يشمل، في الواقع، كل قصة^(٥٠) يرويها بطلها بصيغ المتكلم أي كل حكاية^(٥١) يطابق فيها البطل^(٥٢) مع الراوي^(٥٣).

وبعني "جوناثان" بتعقد الصيغ توافر أنماط ثلاثة من التبشير في النص السردية الواحد. فقد يتبنى الراوي منظور^(٥٤) الشخصية^(٥٥) المشاركة في الأحداث فلا يُورد إلا ما كان وقع تحت طائلة إدراكها. وقد يُورد معلومات تجهلها توصل هو إلى معرفتها في فترة لاحقة بالحدث ليجهّد لها عبارات مثل "علمت في ما بعد أن..." أو "لم أكن أعلم آنذاك...". وقد ترد في النص القصص معلومات تتجاوز طاقة إدراك الشخصية والراوي لا يمكن نسبها إلا إلى الروائي العليم من قبيل: "دخل صديقي غرفته وأخلق الباب والنافلتين واستخرج من جيبه ظرفاً فيه ورقة بيضاء مطوية وبدأ يقرأ ما فيها بصوت منخفض جداً. فانفجرت أساريره وفرح بعميه مدروساً بقرينه. قبل الورقة ثم طواها برفق شديد. وتمتد على السرير يفكر كيف يخبر أسرته".

► المواد ذات الصلة. - تبشير، رواية سيرقانية، راو، منظور، شخصية.

ع.ع

تعليق راجع عمليات وصفية (*Miss en relation/Putting in touch or in relationship*)

(*Paralyse/Paralysie*)

تفاهل راجع حجب

(*Miss en rhyme*)

تفوير راجع تضمين انعكاسي

Altération/Alteration

تغيير

يتميز الكلام على التغيير، لدى "جونات" (Genette, 1972) في إطار الحديث عن التبشير^(٥٤) بوصفه عنصراً من عناصر الصيغة^(٥٥)، وهي إحدى المقولات الثلاث التي اهتمّ بها في دراسته لمخطاب القصة^(٥٦). وقد انتبه لوجود التغيير، عندما قارن التبشير السائد في امتداد نعتي ما بما يخرج عنه أحياناً. فانتهى إلى أنّ سمة التبشير الرئيسة هي التغير لا الثبات. إلّا أنّ تحولاً ما في صنف التبشير، خاصّةً متى جاء معزولاً عن السياق الذي يسوده التناسخ، يُعتبر غرقاً مؤقتاً لما هو سائد منه، وإن لم يؤثر فيه التأثير البالغ. وهذا شبيه بما يطرا على التوزيع الموسيقي الكلاسيكي من تغير للنغم مؤقت أو متواتر لا يؤثر في النغم العام. ويُعتبر التغير نشازاً أي غرقاً معزولاً لنمط التبشير المعتمد بما فيه الكفاية. ونمط التبشير البارز انهما الإفاضة^(٥٧) والحجب^(٥٨).

► المواد ذات الصلة. - صيغة، تبشير، إفاضة، حجب.

أ.س.

Interaction verbale/Verbal Interaction

تفاعل قولّي

التفاعل القولّي مفهوم من مفاهيم تحليل الخطاب ومصطلح من مصطلحاته يُستعمل في دراسة مختلف العلاقات بين أحوال السرد^(٥) المائلين في النصّ السردّي^(٥) (الشخصيّات^(٥) والراوي^(٥) والمرويّ له^(٥) والمؤلف^(٥) والقارئ^(٥) والضميّين أو المجرّدين) والكاتنين خارجه (المؤلف والقارئ الواقعيّين). وهو شبكة التأثيرات المتبادلة التي يمارسها طرف على طرف آخر أثناء التبادل التواصليّ القائم أساساً على الكلام. فإنّ تتكلّم هو أنّ تتبادل وأنّ تُغيّر وأنت تتبادل. وهذا يعني أنّ كلّ خطاب هو بناء جماعيّ (Orecchioni, 1990, 1995) سواء تعلق الأمر بمحادثة عادية أو بحوار^(٥) قصصيّ أو بنصّ مكتوب أو يشير ذلك من سائر الأنشطة القوليّة.

ويخضع التفاعل القولّي لإكراهات يحقدها السياق^(٥) ومقام^(٥) التواصل. ففي الحوار القصصيّ، على سبيل المثال، يصوغ المتكلّم خطابه آخذاً في الاعتبار المقام وردود فعل مخاطبه المعايمة أو المتوقّعة. وقد لا يتمّ التفاعل القولّي وجهاً لوجه. ومع ذلك فإنّ الباث يبيّن في خطابه صورة لمتلقّي هذا الخطاب. ولعلّ النصّ القصصيّ التخيليّ يميّز من سائر النصوص الشفوية والمكتوبة بتحقّد جهازه التلقّي. فهو موطن تراكب فيه المقامات المتفاعلة والمنشد بعضها إلى بعض بملافة احتواء. فالتفاعل بين الشخصيّات يحويه التفاعل بين الراوي والمرويّ له. وهذا يتدرج بدوره في تفاعل أكبر طرفاء المؤلف والقارئ المجرّدان. ويشمل هذين التفاعليّين التفاعل بين المؤلف والقارئ الواقعيّين.

إنّ اعتبار النصّ السردّيّ تفاعلاً قوليّاً يحوّل مركز الاهتمام من النشأة إلى المتلقّي وبيني جسراً بين الكتابة والقراءة.

► المواءمات الصلة. - حوّن سردّيّ، شخصيّة، حوار، سياق، مقام.

م. ن. ع

Bifurcation/Bifurcation

تفرّع

التفرّع مصطلح أدخله "كلود بريمون" (Brimond, 1973) في مجال الدرس السردّيّ. وهو يعني به ما أثر في سُنن ثقافيّة معيّنة من حوّن قصصية تقوم على نقاط تفرّع يكون

لراوي^(٥٠) في كلّ منها حرية اختيار طريق مخصوصة كأن يطلق المجرم النار على غريمه فيصيبه أو يخطئه، وإذا أصابه يمكن أن يقضي عليه أو لا يقضي عليه. وقد لجأ 'بريمون' إلى فكرة التفرّع حين تصدّى بالنقد لمتوال 'بروب' الوطائفي، وهو متوال عاب عليه 'بريمون' كونه أحاديّ الاتجاه لا يولي التقاطع والتشعب عناية تذكر. ومن ثمّ فإنّه رأى أنّ العمل على جعل متوال 'بروب' مولدًا يستدعي البحث عن التفرّع الجنيني وإثبات أهميّة البناية بحيث إنّ كلّ وظيفة^(٥١) تقتضي إمكانية عبار تقيض. فنجد 'بروب' أنّ وظيفة 'الصراع' تؤدي حتمًا إلى وظيفة 'التنصر' ولا تتوقّع وظيفة 'الهزيمة'. وإذا كانت المخافة الروسية التي انكبّ 'بروب' على تحليلها تبرز ما ذهب إليه فإنّ البحث عن لغة عامة للمقصّر قاد 'بريمون' إلى تبين شبكة من الممكنات، ومن هنا جاءت فكرة التفرّع لتفكّم للدارس قواعد تولّد الأعمال^(٥٢) في البناء القصصي على نحو خاضع للمنطق لا يكون - كما ذهب إلى ذلك 'بروب' - رهين قالب ثقافي محدد.

» الموفد ذات الصلة. - حكاية، حدث، وظيفة، راوي، عمل.

م. ق.

Individuation/Individuation

تفريده

يتعلّق التفريد بالقول تقوله هذه الشخصية^(٥٣) أو تلك بحسب لهجتها وتكوينها الاجتماعي والثقافي. فيتمتد الراوي^(٥٤) مثلاً إنطاق المحامي بلفظ المحاماة ورجل السياسة بمعجم السياسيّين. ومصطلح التفريد توازيه مصطلحات أخرى ترادفه من قبيل الكلام النازع إلى الموضوعية والخطاب المؤسّس^(٥٥) (Genette, 1972).

ويرجع استعمال هذه التقنية في القول القصصي إلى 'بلزاك'. وقد طوّرها 'بروست' وخطّا بها خطوات كبيرة نحو استقلال الشخصية النام من حيث أقوالها وأنكارها عن الراوي ومن ورائه المؤلف^(٥٦). ويمكن أن نستدلّ على ذلك بقوليين لشخصيتين راويتين في رواية 'الوجوه البيضاء'، كلّ شخصية تروي بلفتها ومعتقداتها ودرجتها الثقافية شهادتها على الشخصية التي اختيلت دون سبب واضح. تقول زوجة القاتل: 'وجاموا به [خليل جابر] إلى البيت هو والرائحة. يا ربّي تفقر، لم أستطع أن أقترّب، زوجي ولم أستطع أن أقترّب منه، يا ربّي اغفر'. أمّا پدر الدين طالب السنة

الثالثة آداب فيقول: "والله خليل أحمد جابر مسكين، يا حزام كيف يموت الرجال، رموه كأنه نفايات، كأنه بقايا. هكذا يُرمى الرجال -وأنا لا أريد أن أتدخل في المسألة، لكنّ الرائحة، صارت رائحتي تشبه رائحته، كان جسدي يحمل الرائحة نفسها" (إلياس خوري، الوجوه البيضاء).

إنّ المقارن بين القولين المذكورين يبيّن له الفرق بينهما من جهة تناسق العبارة، ومن ناحية التفكير. فقول فهد يُبيّن عن قدرة في المقارنة بين الأشياء في مناسبات مختلفة. أمّا قول زوجة الهالك فبسيط ويغلب عليه التكرار الذي يقتضيه منطق المشاهدة.

«المواد ذات الصلة. - شخصية، راو، مؤلف.

٢٠٢ خ

تقاطب دلائي راجع تشاكل

(Isotopy/Isotopy)

تقويم نهائي

Evaluation finale/Final Evaluation

إنّ انصراف السرديين البينويين عن الدلالة لا ينفي اهتمام بعض الباحثين المشتغلين بالخطاب القصصي^(٥٠) بهذا المقوم ولا سيّما في المرحلة التحوّلية. في هذا السباق حدّد "آدام" (Adam) 1992 التقويم النهائي مقوماً أساسياً من مقومات القصة شأنه شأن الحدث^(٥١) والشخصية^(٥٢) وتحويل المسانيد والحبكة^(٥٣) والعلية السردية. وتتعلّق التقويم النهائي بدلالة الحكاية^(٥٤) المروية، وذلك أنّه عندما تكتمل وقائع القصة^(٥٥) تقوم مشكلة فهمها وإدراك دلالتها وإصدار حكم بشأنها. والسؤال الذي يطرح حينئذٍ يتعلّق بالمعنى الذي يمكن أن يُستخلص من الوقائع مجتمعة. إنّ هذا التقويم النهائي قد يكون ضمنيّاً فيترك المؤلف^(٥٦) للقارئ^(٥٧) مهمة استخلاص معنى القصة ومعناها. وقد يكون صريحاً فيتكامل المؤلف بتوضيح مغزاها. إنّ هذا الأمر يتوقّف على طيبة الجنس القصصي، ففي الحكاية المثلثة^(٥٨) (Fable) على سبيل المثال ينهض المؤلف بهذه المهمة نظراً إلى أنّ المغزى يمثل أهمّ أركانها. ويرد التقويم، في هذه الحالة، في الغالب، بعد الحكاية، كأنّ يختم "أحمد شوقي" قصيدة "القبّة وابنها" بقوله:

ولو تألّس نال ما تمسّى وعاش طول عمره مُهْناً

لكسل شيء في الحياة وقتاً وغاية المستعجلين فوئة

(أحمد شوقي، الشوقيات)

إلا أن التقويم قد يرد أحياناً قبل الحكاية مثلما هو الشأن في خرافة 'الأسد والفضة' التي استهلها 'أحمد شوقي' بقوله:

انتفع بما أعطيت من قدرة واشفع لذي اللب لدى المجمع

إذ كيف تسمو للعلى يا فتى إن أنت لم تنفع ولم تشفع

عندي لهذا نبأ صادق يعجب أهل الفضل، فاسمع وع.

(أحمد شوقي، الشوقيات)

» الموائد ذات الصلة. - قصة، حبكة.

ف. ن

تلخيص راجع مجمل

(Sommaire/Summary)

تلخيص راجع كولاچ

(Collage/Collage)

تلفظ

Enonciation/Enunciation

يجري مصطلح 'تلفظ' في مجال اللسانيات التلفظية التي أولت جانب الاستعمال في اللغة قيمة كبيرة. فهو للفلك يعني فعل تحوّل اللغة إلى ملفوظ بواسطة متلفظ^(*) (Benveniste, 1974). وكلّ تلفظ يقتضي مخاطباً يتوجّه إليه بالكلام. وهو، بدوره، متلفظ مشارك^(*) (Co-enonciateur) في عملية التخاطب. ومن ثمّ فلا اعتبار لفعل التلفظ خارج مقام التخاطب الذي يستوجب حضور المخاطب كما يستوجب زماناً ومكاناً معيّنين. وعندئذ لم يعد الكلام دالاً بما يحمله من مضامين في الكلم مرّكب بعضها ببعض فحسب، بل يدلّ أيضاً وهو جار بين مستعملين يحمل فواتهم وخططهم ومتاوراتهم في التخاطب. وليس التلفظ الذي نحن منه سبيل الفعل المآتي المنجز للكلام. فذاك ممّا لا

يُستَـسَمَّى للقرائِ إدراكه. وإِثْمًا التَّلْفُظُ الَّذِي تَقْصِدُ هُوَ مَا يَكُونُ فِي الْمَلْفُوظِ (الكَلَامِ) مِنْ عِلَامَاتٍ تَحِيلُ عَلَى هَذَا الْفِعْلِ التَّلْفُظِيِّ كَمَا تَحِيلُ عَلَى صَاحِبِهِ. وَتَسَمَّى هَذِهِ الْعِلَامَاتُ مَشِيرَاتٍ (Disctiques) وَظِلْفَتِهَا فِي الْكَلَامِ الْإِحَالَةُ عَلَى حُضُورِ الْمُتَلَفِّظِ فِي مَلْفُوظِهِ (Oreochioni, 1980) مِنْ قِبَلِ هَمِيرِي الْمُتَكَلِّمِ وَالْمَحَاظِبِ وَأَسْمَاءُ الْإِشَارَةِ الدَّالَّةُ عَلَى الْحُضُورِ وَالظُّرُوفِ الدَّالَّةُ عَلَى زَمَنِ الْحَالِ وَمَا جَرَى مَجْرَاهَا وَصِيْفَةُ الْمَضَارِعِ الَّذِي يَنْتَعِنُ فِيهِ الْحَالُ فِي الْأَصْلِ عِنْدَ تَجَرُّدِهِ مِنْ قِرَائِنِ الْمَضِيِّ وَالْإِسْتِقْبَالِ. فَعِنَّمَا أَقُولُ 'هَذَا' زَيْدٌ مُقْبِلٌ' يَتَضَمَّنُ قَوْلِي مَشِيرَةً إِلَى الْمُتَلَفِّظِ الْقَائِمِ بِالْإِشَارَةِ وَإِنْ لَمْ يَظْهَرْ فِي الْكَلَامِ، لِأَنَّ مِنْ أَحَمِّ مُقْتَضِيَاتِ اسْمِ الْإِشَارَةِ 'هَذَا' حُضُورَ الْمَشِيرِ (أَنَا) وَالْمُشَارِ إِلَيْهِ (أَنْتَ).

وَلَكِنْ لَيْسَ كُلُّ حُضُورٍ لِمُشِيرِ الْمُتَكَلِّمِ فِي الْكَلَامِ قَرِينَةً حُضُورَ لِلْمُتَلَفِّظِ. فَقَوْلُنَا 'كَنتُ سَعِيداً أَمْسَ' يَشْتَمِلُ عَلَى ضَمِيرِ الْمُتَكَلِّمِ. وَلَكِنْ هَذَا الضَّمِيرُ غَايِبٌ بِالْمَلْفُوظِ يَنْحَدِثُ عَنْ حَالَةِ 'أَنَا' أَمْسَ، أَمَّا ضَمِيرُ الْمُتَكَلِّمِ الْمُرْتَجِعُ لِلتَّلْفُظِ فَتَقْدِيرُهُ 'أَنَا أَقُولُ الْيَوْمَ وَالْآنَ إِنِّي كُنتُ سَعِيداً أَمْسَ'. فَالْغَايَةِ فِي التَّلْفُظِ تُشْتَصِلُ مِنَ الظُّرُوفِ 'أَمْسَ' يُشَدُّ قَرِينَةً لِاسْتِخْلَاصِ حُضُورِ الْمُتَكَلِّمِ.

وَقَدْ اسْتَعَلَّتْ 'السَّرْدِيَّاتُ' ^(٥٤) التَّطَوُّرَ الَّذِي شَهِدَتْهُ لِسَانِيَّاتُ التَّلْفُظِ لَتَغْنِي بِهَا مَقُولَاتُهَا السَّرْدِيَّةَ. فَمِنْ عِلْمَاءِ الْقِصَصِ مَنْ يَنْحَدِثُ الْيَوْمَ مِنَ السَّرْدِيَّاتِ التَّلْفُظِيَّةِ (Rivara, 2000) مَوْلِيّاً نَحْوَ أَعْمَالِ التَّلْفُظِ يَنْجِزُهَا الرَّائِي ^(٥٥) يَتَّجِهُ بِهَا إِلَى الرَّوْيِيِّ لَهُ ^(٥٦) أَوْ تَنْجِزُهَا الشَّخْصِيَّةَ ^(٥٧) تَتَّجِهُ بِهَا إِلَى شَخْصِيَّةٍ أُخْرَى أَوْ تَنْجِزُهَا الشَّخْصِيَّةَ تَتَّجِهُ بِهَا إِلَى ذَاتِهَا. فَلَمْ تَعُدِ السَّرْدِيَّاتُ، عِنْدَ هَؤُلَاءِ، عِلْماً يَرَاوِي فِيهِ عَالَمُ الْقِصَصِ مُنْفَلِجاً عَلَى نَفْسِهِ. وَإِثْمًا أَصْبَحَتْ تَنْزِعُ إِلَى الْإِنْفِتَاحِ عَلَى السَّمَاتِ الذَّائِبَةِ لِلْقَوْلِ يُقَالُ فِي مَقَامَاتِ تَلْفُظِيَّةٍ مُخْتَلِفَةٍ وَلَعَلَّ هَذَا الْمَنْزِعَ خَلِيقٌ بِفَتْحِ السَّرْدِيَّاتِ عَلَى الْمَعْنَى مُتَأَصِّلاً فِي النَّصِّ يَنْفَتِحُ عَلَى الْمُتَلَفِّظِينَ فِيهِ. وَلِلدَّ أَشَارَ 'بَاخْتِينَ' (Bachtine, 1978) إِلَى قِيَمَةِ مَسْأَلَةِ الصَّوْتِ السَّرْدِيِّ ^(٥٨) وَنَزَوَعِهِ إِلَى الْإِنْتِمَاجِ فِي الْأَصْوَاتِ الْأُخْرَى ضَمْنِ مَا سَمَّاهُ الْحَوَارِيَّةَ ^(٥٩) وَالتَّعَدُّدَ اللَّغَوِيَّ وَالتَّعَدُّدَ الْأَسْلُوبِيَّ. وَفِي هَذَا النِّتَاقِ أَصْبَحَ لَوَجْهَةِ النَّظَرِ ^(٦٠) دَوْرٌ أَكْبَرُ فِي النَّصِّ السَّرْدِيِّ الْمَعَاوِرَ بِاعْتِبَارِهَا صَوْتاً مِنَ الْأَصْوَاتِ الْمَجْتَمِعَةِ فِي الْمَلْفُوظِ السَّرْدِيِّ الْوَاحِدِ. وَحَسْبُنَا دَلِيلاً عَلَى ذَلِكَ الْخُطَابُ غَيْرَ الْمُبَاشِرِ الْحَرَّ الَّذِي يَجْتَمِعُ فِيهِ صَوْتُ الرَّائِي وَصَوْتُ الشَّخْصِيَّةِ (Genette, 1972). وَمِمَّا يَزِيدُ الدَّرَاسَةَ التَّلْفُظِيَّةَ لِلخُطَابِ الْقِصَصِيِّ ^(٦١) أَحَمِّيَّةُ الْإِحْتِكَائِ الَّذِي يُلَاحَظُ فِي بَعْضِ النُّصُوصِ الرَّوَايَةِ الْحَلِيقَةِ بَيْنَ صَوْتِ الْمُؤَلِّفِ ^(٦٢) الَّذِي أَقْصَتْهُ السَّرْدِيَّاتُ الْبَنِيوِيَّةُ مِنْ مَجَالِ اِهْتِمَامِهَا وَصَوْتُ الرَّائِي وَصَوْتُ الشَّخْصِيَّةِ سِوَاهُ تَعَلَّقَ الْأَمْرُ بِالرَّوَايَةِ ^(٦٣) أَوْ بِالْبَسِيرَةِ الذَّائِبَةِ ^(٦٤) أَوْ بِالرَّوَايَةِ السَّيْرِ ذَائِبَةٍ ^(٦٥).

■ **المواد ذات الصلة.** - مقول له، سرديات، راي، مروي له، خطاب غير مباشر حرّ، ملفوظ، شخصية، مؤلف، سيرة ذاتية، رواية سير ذاتية، متكلّم، قارئ، مقام، صوت سرديّ.

٢٠٢ خ

Représentation / Representation

تمثيل

التمثيل مصطلح فلسفيّ يوحى، إذ يستخدم في علم العلامات، بأنّ وظيفة اللغة أن تنوب عن الأشياء، أي أن تحيل على 'واقع' غير لغويّ. ومن هذا المنطلق عدت الكلمات علامات تمثّل أشياء العالم. فالوظيفة المرجعية في اصطلاح 'رومان ياكوبسون' (Roman Jakobson) لا تعدو أن تكون نسبية جديدة لوظيفة التمثيل عند 'ك. بهلر' (K. Bühler) (A. J. Greimas, F. Courtin, 1979).

ويقوم مفهوم التمثيل إذ يستعمل في نظرية المعرفة على استعارة مضاعفة تتعلّق بالتمثيل الدبلوماسي والتمثيل المسرحي. فالاستعارة الأولى تحيل على فكرة 'النيابة' وتفترض نقل صلاحية يحوّل بمقتضاها لشخص ما التصرف مكان شخص آخر والقيام مقامه. وأمّا الاستعارة الثانية فتحيل على فكرة الإحضار. فالمسرحيّة تُعرض بواسطة ممثلين أمام جمهور يشاهد أشخاصاً حقيقيّين لا يحضرون بصفتهم تلك ولكن باعتبارهم ينتمون لشخصيات حكاية (Jean Ladrière, Représentation et connaissance. Encyclopædia Universalis).

ويستخدم مصطلح 'التمثيل' إذ يستخدم في المجال السرديّ بهذا المعنى المسرحيّ. لقد ميّز 'تودوروف' (Todorov, 1966) في مبحث 'صياغة القصة' ^(١٤)، ومداره عنده على طريقة تقديم الراوي ^(١٥) للحكاية، بين صيغتين رئيسيتين هما السرد ^(١٦) (Narration) والتمثيل ^(١٧) (Représentation). وهو يرجع هاتين الصيغتين إلى أصلين قديمين هما سرد الوقائع ^(١٨) (Chronique) والمسرحيّة. فالوقائع أو التاريخ قصّ محض، والمؤلف ^(١٩) في الجنس التاريخي شاهد ينقل الأحداث في حين أنّ الشخصيات لا تتكلّم. أمّا في المسرحيّة ^(٢٠) فالحكاية لا تروى وأمّا تعرض أمام الجمهور وتستخلص من خطاب الشخصيات. ويصل 'تودوروف' بين التمثيل ومقولات الخطاب وكلام الشخصية ^(٢١) وسمة الذاتية في اللغة، وبين السرد ^(٢٢) ومقولات الحكاية وكلام الراوي وسمة الموضوعية في اللغة.

إنَّ المقابلة بين السرد والتمثيل عند "تودوروف" توافق المقابلة بين السرد (Telling) والعرض (Showing) في النقد الأنجلوسكسوني. وحائتان الصيغتان القصصيتان مستوحاتان من ثنائية "أفلاطون": "القَصَصُ" (Diégnesis) والمحاكاة⁽⁶²⁾ (Mimesis). وقد قلما التمازس بين السرد والعرض في نظرية الرواية⁽⁶³⁾ في الولايات المتحدة وإنكثرا في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين مع "هنري جيمس" (Henry James) وتلامذته. وذهب "جوناثان" (Genette, 1972) إلى أنَّ فكرة "العرض" مثل فكرة "التقليد" (imitation) وهيمية بسبب طابعها البصري الساذج. فعلى خلاف التمثيل المسرحي لا يمكن لأيّة قصة أن تعرض أو تقلّد الحكاية التي ترويها. وكلّ ما يسمحها فعله هو روايتها بتفصيل وتذيق وهو ما ينشأ عنه الإيهام بالمحاكاة. وتعمليل ذلك أنَّ السرد واقعة لغويّة واللغة تدلّ دون أن تقلّد. ومن ثمة لا يمكن أن تكون في القصة إلا درجات من القَصَص. وما العرض سوى طريقة في القَصَص تقترن ببروز سميتين: هيمنة المشهد⁽⁶⁴⁾ أي الحكاية المفصّلة وشفافية الراوي أو استعاضة. ▶ الموازنة الصلة. - محاكاة، صيغة، مشهد.

لقد ن.

قناص

Intertextuality/Intertextuality

المفهوم من هنا المصطلح موجود في النقد القديم. فقد عرف النقد الأودوبي منذ الإغريق التمييز بين ضروب من العلاقات بين النصوص. فكان الحديث عن الاستشهاد (Citation) والأخذ غير المعلن أو الانتحال والسرقة (Plagiat)، والمعارضة⁽⁶⁵⁾ (Parodie)، والتحويل والمحاكاة الساخرة⁽⁶⁶⁾ (Parodie)، والتلميح (Allusion). وفي النقد العربي القديم، نجد في كتب الموازنة بين الشعراء حشداً من المصطلحات مثل "الانتحال" و"السرقة" و"الأخذ" و"السلخ" و"الاحتلاء" و"الاتفاق" و"النقل" و"المعارضة" و"المواودة" وغيرها. وفي كتب البلاغة مصطلحات أخرى أقلّ معيارية مثل "الاقتباس" و"التضمين" و"الحلّ" و"الحذف" و"التلميح". والمصطلح الحديث يدلّ في الواقع على وعي جديد بتلك الظاهرة القلبيّة، ظاهرة التفاعل بين النصوص، وطرائق أخرى في التعامل معها. بيد أنَّ استعماله عند الدارسين كان قائماً على نظرات في الظاهرة التناصيّة وتحديد للمجال التناصيّ (Intertext) تفاوتت توسعة وتضييقاً.

وقد صاغت المصطلح الحديث "جوليا كريستيفا" معتمدة آراء "باختين" حول حوارية ^(٤) اللغة والخطاب ، ومعتبرة أن " كلّ نصّ يتشكّل في صورة فسيفساء من الشواهد، [وأنّ] كلّ نصّ هو تشريب لنصّ آخر وتحويل له " (Kristeva, 1969). أفادت "كريستيفا" من "باختين" نظرت إلى اللغة عامّة وإلى لغة الرواية ^(٥) خاصّة ، هذه النظرة التي ترى أنّ الكلمات حقالة لأصناف استعمالاتها السابقة وأنّ الملفوظات ليست مجرد نتيجة لنلفظ ^(٦) فرديّ وإنّما هي محلّ تقاطعات لعدد لا يكاد يحصى من الخطابات الاجتماعية. وفي ضوء هذا الفهم للغة والكتابة، لا يكون التناصّ علاقة نصّ ^(٧) بنصّ آخر محدّد على سبيل التأثير أو المحاكاة أو التحويل، وإنّما هو العلاقة مع اللغة باعتبارها جمعاً لا يحصى من نصوص التاريخ والمجتمع. ولذلك كان التناصّ عند "كريستيفا" قرين مفاهيم أساسية مثل الممارسة الدالّة (Pratique signifiante) والإنتاجية (Productivité) والتدلال (Signifiante). وهي المفاهيم التي بنى عليها "رولان بارت" مقالة الشهير "نظرية النصّ" في موسوعة " أونيڤرساليس " سنة 1973.

يتأسس مفهوم التناصّ عند "كريستيفا" ثمّ عند "بارت" على مفهوم للنصّ باعتباره ممارسة دالّة، أي إنّه "عملية أو عمل يُؤكّف فيه حوار الذات و"الغير" والسباقي الاجتماعيّ معاً دفعة واحدة" (بارت ، 1988)، وباعتباره إنتاجية. فليس هو نتاج عمل قام به الكاتب وإنّما هو مسرح للإنتاج يلتقي فيه الكاتب والقارئ ^(٨) من خلال تصريف الدوالّ عند الإنشاء أو عند القراءة تصريفاً يقطع الصلة بأحادية الدلالة ويجعل الكلام النصّيّ متبعا لا ينصب للدلالات الحاققة والمعاني الثوابتي المشطّطة المتعاضدة لأنّه عدم للغة في خطاباتها السابقة وإعادة توزيع وبناء . ولذلك لا يُتصوّر النصّ إلّا باعتباره تناصّاً: "كلّ نصّ نصّ جامع تقوم في أحشائه نصوص أخرى [...] كلّ نصّ نسج طواف من شواهد تالدة [...] إنّ التناصّ وهو قوام كلّ نصّ مهما يكن [نوعه] ليس حتماً راجعاً إلى مشكل المصادر أو المؤثّرات" (بارت، 1988). فالتناصّ، وفق هذه الرؤية، ليس مجرد علاقة بالمصادر الأدبية السابقة المؤثّرة في الكاتب بوعي منه أو بدون وعي، ولا مجرد إحالات وشواهد، وإنّما هو جوهر الكتابة نفسها وقائم في كلّ جزء من النصّ مهما دقّ أو خفي لأنّ النصّ ليس مشروعاً منتهياً أخلفت سياجه الدلاليّ ذات مثللفة محدّدة ووحيدة ، وإنّما هو قائم على التدلال أي هو مشروع متجدّد لإنتاج المعنى مع كلّ ذات قارئة تكون فيه القراءة والكتابة متكافئتين من حيث القدرة على الإنتاج ونسقط فيه الحدود بين الأجناس والفنون بل بين الأزمنة ، "على نحو يجوز معه أن نقرأ على

سبيل المثال "أوديب" * سوفوكلي * مطعّمين إتياء بـ "أوديب" "فرويد"، أو نقرأ "فلوير" مطلقين من "بروست" (بارت، 1988).

ونجد أيضاً هذه النظرة الموسّعة لـ المجال العلاقات التناحّية عند الباحث الأسلوبية "ميكايل ريفاتير". فهو يولي عمل القراءة أهميّة قصوى، ويعطي القارئ مطلق الحرية ويجعل كفاءته وذاكرته مقياساً في الإجابة عن تلك العلاقات. وهي علاقات ممكنة بين النصّ والنصوص السابقة كما هي ممكنة بينه وبين النصوص اللاحقة.

وقد أثار ذلك كلّهُ عند الباحثين مشكلة الموضوعية. فالتناص بهذا المفهوم يبدو مؤسساً على ثقافة القارئ وتداعي ذاكرته. ولذلك قد تتفاوت القراءات حدّ التشاوب فما تثبته قراءة من روابط للنصّ بغيره من النصوص قد تنكّر وجوده قراءة أخرى. فليس التناص، ضمن هذا التصوّر، ظاهرة نصّية موضوعية قائمة في النصّ مستقلة عن تفاعل القارئ وسابقة لإدراكه (Piégay-Gros, 1996).

وفي مقابل هذه التصورات الموسّعة التي لا تكاد تضبط حدوداً واضحة للمجال التناحّية، سعى بعض الباحثين إلى تصنيف دقيق لمختلف العلاقات التناحّية. فقد ميّز "جان ريكاردو" بين التناصّ العامّ (Intertextualité générale) الذي يشمل الروابط بين نصوص لمؤلّفين مختلفين، والتناصّ المنحسر (Intertextualité restreinte) الذي يتعلّق بالروابط بين نصوص المؤلّف⁽⁶⁾ الواحد. ونبيّه أيضاً إلى علاقات النصّ بذاته. وقد اقترح "دالانباخ" تسمية هذا الصنف الثالث بالتناصّ اللانحّي (Autotextualité) محدّداً إتياء بكونه مضاعفة داخلية مجالها النصّ نفسه في مستوى بنيت اللفظية أو القصصية، وتتخذ أشكالاً عديدة مثل التكرار والتلخيص (Dällenbach, 1976).

أما "جيرار جونات" فقد اختار أن يضع التناصّ ويعرّفه ضمن منظومة العلاقات الممكنة بين النصوص. فميّز بين خمسة أصناف من العلاقات:

- التناصّ (Intertextualité) وهو الحضور الفعليّ لنصّ في نصّ آخر. وأشكاله عديدة، منها الاستشهاد وهو أكثرها جلاء، والاقتراض غير المعلن ويسمّى أحياناً السرقة أو الانتحال، ومنها أيضاً التلميح وهو أكثرها خفاء.

- النصّية الموازية (Paratextualité)، وهو يتعلّق بالعلاقات بين النصّ ومحيطه النصّي المباشر في الكتاب نفسه أو غير المباشر خارج الكتاب. وتتعدّد عناصر هذا الجوار: المناوين والمقدّمات والتصغيريات والتنبيهات والهوامش وغيرها من النصوص القصار بقلم الكاتب أو بقلم غيره.

- النصبة الواصفة أو النص على النص (Métatextualité)، وتعلّق بالعلاقات بين النص والنصوص التي تتحدث عنه. فهو مجال العلاقات النقدية.

- النصبة اللاحقة^(٤٥) (Hypertextualité)، ويختصّ بالعلاقة القائمة بين نص ونص آخر أقدم منه عبر المحاكاة أو التحويل.

- النصبة الجامعة (Architextualité)، ويهتمّ بالعلاقات الأجناسية (Genette, 1982).

وهكذا يحصر "جونان" مفهوم التناص في الحضور الفعلي لنص في نص آخر، مخصصاً لعلاقات المحاكاة والاشتقاق والتحويل الصنف الرابع. ولكنّ بعض الباحثين أكروا أن يكون مفهوم التناص جامعاً لمختلف العلاقات المذكورة في الصنفين مع التمييز بين علاقات التلازم الحضورية (Relations de co-présence) وعلاقات الاشتقاق (Dérivations) (1996 Plégy-Gros).

ولما كانت تلك العلاقات في هذا المستوى أو ذاك متنوعة تنوعاً والتجارب التناصية لا تكاد نحصى، يبدو مستحيلاً حصر وظائفها ودلالاتها في عدد محدود. فدلالة الممارسة التناصية كالمحاكاة مثلاً تختلف باختلاف العصور والثقافات، كما أنّه من الضروريّ التمييز بين انفتاح النص على نصوص سابقة في جزء منه وانفتاحه في مستوى بنيت كلّها، والتمييز بين استدعاء الماضي على لسان الشخصية^(٤٦) القصصية والاستدعاء الذي يقوم به الراوي^(٤٧) أو الكاتب. فللحدث التناصي سواء أكان صريحاً ظاهراً أم خفياً مخائلاً دلالات ووظائف تشغل بموقعه في بنية النص. ولكنّ نواتج الظاهرة التناصية في تجربة مؤلف أو تيار أدبي قد يبيح دلالات أخرى تشغل بتصور للكتابة ووظائفها في وظيفية اجتماعية وثقافية محدّدة.

وإذا كان التناص من قضايا الإنشائية^(٤٨) العامة فإنّه قد يطرح على السرديات^(٤٩) من الإشكاليات ما لا يُطرح على فروع الإنشائية الأخرى. ومن ذلك إشكالية تولّد أجناس أو أشكال سردية من أجناس سردية شفوية أو كتابية وخطابات أدبية وغير أدبية. ومن ذلك أيضاً إشكالية السرد^(٥٠) بطريقة أخرى لعوالم قصصية مروية في نصوص سابقة، وذلك في النصوص السردية التي تستمد عبر الاستشهاد أو التضمين أو التحويل قصصاً معروفة في الشفوي أو المكتوب. وتطرح بناء على ذلك إشكالية الانسجام^(٥١) في مستوى الحكاية^(٥٢) ومستوى الخطاب القصصي^(٥٣)، فللأحداث القديمة متعلق غير المنطق الذي يقوم عليه المروي الجديد وللرواة في النصوص المستدعاة طرائق في التلفظ والسرد والتشهير^(٥٤) تجعلهم في نزاع مع الراوي الأوّلي^(٥٥) المهيمن على النص اللاحق^(٥٦) الذي استوحب قصصهم. وقد تثير علاقة النص اللاحق بنصوصه السابقة وجوهاً من تنازع المؤلف

والراوي على السلطة السردية قد لا تنافر في النصوص التي تقوم على الصوت الواحد أو التماهي بين الممثلين.

► **المادة ذات الصلة** - تنافر هزلي، تضمين انعكاسي، تعدد صوتي، حوارية، خطاب على الخطاب، محاكاة، معارضة، نصّ « نص جامع، نصّ حافت، نصّ سابق، نصّ ظاهر، نصّ لاحق، نصّ مصاحب، نصّ مواز، نصية لاحقة.

ن . ب

Discordance énonciative/Énonciative Discordance

تناثر تلفظي

التناثر التلفظي (Maingueneau, 1986/1990) معيار مستخدم للتمييز بين صوت^(*) الراوي^(*) وصوت الشخصية^(*) في الأقوال المنقولة في الخطاب غير المباشر الحر^(*). ففي هذا الضرب من الخطاب يحسر التمييز بين الخطاب الناقل والخطاب المنقول أي بين كلام الراوي وكلام الشخصية. إلا أن التناثر التلفظي، في صورة وجوده، يمنع المروي له^(*) من إلحاق كلّ الخطاب بعون تلفظي واحد.

ويتجلى التناثر التلفظي عند ورود ألفاظ و/أو تراكم لا تنتمي إلى سجلّ الراوي (نفسه). ومن أمثله استعمال لفظة عامية في سياق فصيح وإدراجها بين مزدوجين تأكيداً لنسبتها إلى الشخصية واستبعاداً لانتسابها إلى الراوي. وهو ما يبيّن من هذا المثال: "فالدولة اللبنانية لا وجود لها إلا بالاسم. ومن الطبيعي في هذه الحال أن "تقبض" كلّ الصحف من السفارات" (عشام القروي، أعمدة الجنون السبعة).

ويبدو أن التناثر التلفظي، خلافاً لما ذهب إليه "مانغو"، ليس مقصوراً على الخطاب غير المباشر الحرّ. فقد يتوافر في السرد بضمير المتكلم. فيمكن من تمييز خطاب الشخصية الراوية من خطابها فاعلة. ومن أمثله استعمال الراوي الشيخ ميخائيل (إدوار الخراط، تراهبا زعفران) عبارة تحيل إليه طقلاً أي شخصية مشاركة في الأحداث المتذكّرة. وذلك في قوله: "في الصباح أعطاني أبي عيني، أنا وحدي، حقة بخمسة، فضية جديدة عليها طفراف باسم السلطان حسن".

► **المادة ذات الصلة** - راوي، شخصية، خطاب غير مباشر حرّ.

م . نـ ع

تناثر خطابي

Dissonance discursive / Discursive Discord

يجري هذا المصطلح السردية الذي استعارته "دوريت كوهن" (Dorrit Cohn, 1981) من "فراز ستانزل" (Frenz Stanzel) في مجال نقل الراوي^(٤١) الأحوال النسبية واللحنية للشخصية^(٤٢) القصصية.

وهو، عندما، ظاهرة سردية تخص العلاقة التي تصل الراوي بالشخصية في مقام سردية^(٤٣) يهيمن عليه الراوي. وذلك خلافاً للتألف الخطابي الذي تكون فيه الغلبة للشخصية.

ويمكن أن نستدل على التناثر بالشاهد التالي: 'كانت [عديجة] راغبة بهذه الحياة باسمة لها على شيء من حزن كان يستقر في قلبها ويتفلغل في ضميرها، ولا يبين عنه لسانها حين ينطق ولا وجهها حين يأخذ ما يأخذ من الأشكال. كانت تفكر من غير شك في بؤس أبيها وإخوانها الصغار، ولكنها لم تكن تعبر عن هذه الخواطر الكثيرة بلفظ أو بخطف أو بحركة إنما كانت تخفي حزنها كما يخفي البهيل كنزه. وربما نمت بهذا الحزن نغمة شتيلة مرة، تغمر هذا الصوت الممتلئ العذب فتترك في السامعين أثراً غريباً، وربما نمت بهذا الحزن محابة خفيفة رقيقة تمرّ بهذا الوجه المشرق الجميل' (طه حسين، المعذبون في الأرض).

يتضمن هذا الشاهد سرداً ينجزه الراوي يخص به مشاعر عديجة الدقيقة وطباع أحاسيسها وتلاوينها. وقد بلغ الراوي درجة من الإتيان بحيث اهتم بأدق حركات عديجة الخارجية وارتباطها بعالمها النفسي. ثم إن الراوي كان حاضراً حضوراً يتجسم في قدرته على تحليل نفسية عديجة تحليل المختص في النفس البشرية من نحو حديث عن محافظة الشخصية على سرّها محافظة البهيل على كنزه.

يتحصل من هذا أنّ صوت الراوي، وهو يعمل في تحليل نفسية عديجة، يهيمن على الشخصية. وهذا الوضع السردية الخاص بالتناثر الخطابي شبيه، حسب "كوهن" (Dorrit Cohn, 1981)، بما يسمّيه "جوناثان" (Genette, 1972) "تثيراً"^(٤٤) صغراً (أو انعدام التأثير) أو بما يسمّيه "بويون" (Pouillon) و"تودوروف" رؤية من الخلف.

► المؤلفات الصلة. - خطاب، تثير، شخصية، راوي، مقام سردية.

تناوب

Alternance/Alternance

ورد مصطلح "تناوب" عند "تودوروف" (Todorov, 1966) في سياق دراسة زمن القصة^(١) بناء على التمييز النظري بين زمن الحكاية^(٢) وزمن الخطاب^(٣). وقد ميز في زمن القصة بين مظهرين يتعلق أولهما بتنظيم الوقائع داخل الحكاية الواحدة، وثانيهما بأشكال ترابط الحكايات داخل القصص التي تنطوي على أكثر من حكاية. وقد أحصى "تودوروف" ثلاثة أنماط من الترابط هي التسلسل^(٤) (Enchaînement) والتضمين^(٥) (Enchaînement) والتناوب. ويمثل التناوب في رواية حكايتين في الآن نفسه. وذلك بقطع الواحدة والانتقال إلى الأخرى التي تقطع بدورها لمزاولة الأولى وهكذا دواليك. وهذا النمط من الترابط بين الحكايات تختص به الأجناس الأدبية التي فقدت كل صلة بالثقافة الشفوية.

واستخدم "جيرار جونات" (Genette, 1972) مصطلح "تناوب" في بحث الثواتر عند تحليله شكل تركيب السرد في رواية^(٦) "بحثاً عن الزمن الضائع" لـ"مارسيل بروس". وقد تبين أن الإيقاع الأساسي في هذه الرواية لا يقوم على التناوب بين المجلد^(٧) والمشهد^(٨) مثلما هو الشأن في الرواية الكلاسيكية، وإنما يقوم على تناوب القصة^(٩) الإفرادية^(١٠) والقصة^(١١) التأليفي^(١٢).

➤ المواءمة الصلة. - زمن القصة، تضمين، قصة في قصة، تسلسل.

ف. ن.

تناوب الأصوات

Transvocalization/Transvocalization

يدخل تناوب الأصوات في باب الصوت^(١) السردية^(٢) التناحضي^(٣) بفعل السرد^(٤). وهو يعني أن يتناقل هذا الفعل رواة^(٥) مختلفون يروون حكاية^(٦) واحدة أو حكايات مختلفة. وهذا التناوب الصوتي يعني إذاً تغيراً في الأصوات الراوية الحكاية نفسها أو حكايات متباينة. ولهذا التغير علامات تُسمى وصلات تناوب الأصوات (Relais transvocaliques) من نحو معلّلات القول: "قال" و"حدث" و"ذكر" أو الإعلان عن انتهاء حكاية أو الإعلان عن قسم من الحكاية جديد يرويها راوٍ من الرواة. وقد تعمق الحدود أحياناً بين صوت وآخر في النص السردية^(٧) نفسه (Gourdeau, 1993).

وتتأوب الأصوات أمثلة كثيرة في قديم القصص عند العرب وحديثه. من ذلك تعدّد الأسانيد في الأخبار الذي هو تعدّد للرواية يتأوبون على رواية الخبر الواحد سعيًا إلى الإيهام بصديقية هذا الخبر الذي يروونه. وعلى الرغم من تعدّد الأصوات الراوية فإنّ الخبر المرويّ كثيراً ما يكون واحداً. ومن الأمثلة على ذلك ما جاء في رواية أحد أخبار قيس بن الملوح: "أخبرني الحسن بن عليّ قال حدثني حارون بن محمّد بن عبد الملك قال حدثني عبد الرحمن بن إبراهيم عن هشام بن محمّد بن موسى المكنّى عن محمّد بن سعيد المخزومي عن أبي الهيثم العقيلي قال: لما شهّر أمر المجنون وليلى وتناشد الناس شجرة فيها، خطبها" ... (الأصفياني، الأغاني).

لكن قد يختلف الرواة الذين يتأوبون على رواية الحكاية الواحدة، فيكون المرويّ في كلّ رواية مختلفاً إن قليلاً وإن كثيراً عن سائر المرويّات في روايات أخرى كما في العديد من الأخبار التاريخية ذات النزعة القصصية. ومن مثل ذلك رواية خبر موت النبيّ موسى في كتاب "تاريخ الأمم والملوك":

- "حدث ابن حميد، قال حدثنا سلمة عن ابن إسحاق قال: «كان صفى الله قد كره الموت ...»

- قال وهب: فذكر لي أنّه كان من أمر وفاته أنّ صفى الله خرج يوماً من هربه ذلك لبعض حاجته..."

- حدثنا أبو كريب قال: حدثنا مصعب بن المقدام عن حماد بن سلمة عن هشام مولى بني هاشم، عن أبي هريرة قال قال رسول الله صلى الله عليه وسلّم: «إنّ ملك الموت كان يأتي الناس عياناً حتى أتى موسى لطمه ففلقاً عينه...» (الطبري، تاريخ الأمم).

ومما يدخل في باب تعدّد الرواة وتعدّد الحكايات ما يتصل بأخبار الشعراء في كتاب "الأغاني" الذي نجد فيه تناوياً للأصوات الراوية على أخبار هذا الشاعر أو ذاك. ولا يكون التناول على السرد، دائماً، تداولاً خطيباً أي وفق النسق راوي (أ) فراوي (ب) فراوي (ت) بل قد يتم في النص نفسه وفق النسق راوي (أ) فراوي (ب) فراوي (أ) فراوي (ت) الخ... من ذلك تتأوب الأصوات في رواية "جبرا لإبراهيم جبرا" "البحث عن وليد مسعود". فالأصوات الراوية من قبيل وليد مسعود وإبراهيم الحاج نوفل وجواد حسني وعريم الصغّار تتناول على سرد حكاية الشخصية المركزية تداولاً يقتضي الانتقال من راوي إلى آخر، لكن قد ترجع الرواية إلى راوي سبق أن سرّد جانباً من حياة الشخصية المذكورة مثل جواد حسني ووليد مسعود.

► الموائد ذات الصلة. - حكاية، رأي، سرود، صوت، نعتي سردي.

٢٠٢. خ.

Transfocalisation/Transfocalization

كتاوب تبثيري

يتعلق هذا المصطلح بالتغيير الذي يطرا على المراكز أو البؤر التي تُذكر منها الأشياء والشخصيات^(٥٦) كما يتعلق أيضاً بالتغير الطارئ على نمط التبثير^(٥٧) نفسه (Gourdeau, 1993) كالانتقال من التبثير الصفري إلى التبثير الخارجيّ أو إلى التبثير الداخلي وغير ذلك من أشكال التغير الحاصلة بين غروب التبثير في النعت السردّي^(٥٨) الواحد.

ولئن خصصت 'غوردو' مصطلحاً واحداً لأداء معنى التغيير الذي يطرا على التبثير هو مصطلح التناوب التبثيريّ فلأن 'جونات' (Gonnet, 1972) ميّز بين نوعين من التبثير: التبثير المتغير والتبثير المتعدد.

ونجد النوع الأوّل في رواية^(٥٩) 'مدام بوغاري'. ويكون نادرة منطلقاً من شخصية 'إيما' ونادرة أخرى يصدر عن شخصية 'شارل' ثم يعود عمل التبثير إلى 'إيما'، ثم إلى 'شارل'. وعلى هذا النحو تتداول الشخصيتان مركز التبثير. أمّا النوع الثاني أي التبثير المتعدد فقوامه أنّ الحدث نفسه ينظر إليه من مراكز إدراك مختلفة أي من شخصيات شتى كما هو الأمر بالنسبة إلى مقتل 'خليل جابر' (إلياس خوري، الوجوه البيضاء) الذي تقدّمه كلّ شخصية من زاوية نظرها.

وترى 'غوردو' (Gourdeau, 1993) أنّ كلّ تبثير في الصوت السردّي ينتج عنه بالضرورة تبثير في مركز النظر والإدراك. إلّا أنّ هذا الرأي يحتاج إلى تنسيب. فقد يتغير مركز الإدراك ولا يتغير الصوت السردّي كما في الخطاب غير المباشر الحر^(٦٠) يكون فيه المتكلّم هو الراوي^(٦١) والمقرّ^(٦٢) هو الشخصية.

► الموائد ذات الصلة. - تبثير، رأي، شخصية، عمل التبثير.

٢٠٢. خ.

شكر هزلي

Travestissement burlesque / Ludicrous disguising

التنكر الهزلي نصّ لاحق^(٥١) (Genette, 1982). وهو وجّه من وجوه المعارضة^(٥٢) لأنّه يحوّر نصّاً سابقاً^(٥٣) من أسلوبه الأصل إلى أسلوب آخر وضيع من دون أن يمسّ بالموضوع. إلا أنّ سمة اللّحوق في التنكر الهزلي ليست محلّ إجماع من الدارسين. قلّة من يرى أنّ التنكر الهزلي لا يحصل وجوباً بنسخ نصّ سابق بل يكفي أن يعالج موضوعاً نبيلاً في أسلوب وضيع (Genette, 1982). ومثال ذلك رواية "سداسيّة الأيام الستة أو الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" (إميل حبيبي، 1989). فموضوع اغتصاب الأرض نبيل. لكنّ الراوي يتفهّه. وبهذا يمنح التنكر المتلفّي لذه هزليّة إضافية.

والتنكر الهزلي يحقّر عمداً ما هو نبيل أصلاً. ويجعل منه تشويه ما هو جميل. وهو، إذ يعلن عن نفسه، يهّم المؤلف برمته. من ذلك كتاب "هوميروس المتنكر هزلياً" (Homère travesti) لـ "ماريفو" (Marivaux). وهو الإنجاز الأكمل للتنكر الهزلي باعتبار أنّه قد أجاد كتابة أناشيد "الإلياذة" الأربع والعشرين في اثني عشر كتاباً (Genette, 1982).

وقد وُلد التنكر الهزلي في العصر الإغريقيّ القديم التالي لـ "هوميروس" ولقي حظوة بعدد مرّتين، مرّة في القرن السابع عشر عندما غدا أخص المعارضة ومناقضها، وأخرى في عصرنا الحاضر.

» المواءمات الصّلة. - محاكاة ساخرة، معارضة، نصّ لاحق، نصّ سابق.

أ.س.

تواتر

Fréquence / Frequency

نقوم دراسة الخطاب على مباحث ثلاثة هي الزمن^(٥٤) والصيغة^(٥٥) والصوت^(٥٦) (Genette, 1972). ويندرج التواتر في مبحث الزمن. وموضوعه العلاقة بين نسب تكرار الحدث^(٥٧) في الحكاية^(٥٨) ونسب تكراره في الخطاب. وقد أحصى "جونان" حالات سرديّة ثلاثاً أولاً القصّ الإفرادي^(٥٩) وهو أن يُروى في الخطاب مرّة ما حدث في الحكاية مرّة. وثانيها القصّ التكراري^(٦٠) وهو أن يُروى أكثر من مرّة في الخطاب ما حدث مرّة في الحكاية وثالثها القصّ التاليفي^(٦١). وهو أن يُروى في الخطاب مرّة ما حدث في الحكاية مرّات.

► المواد ذات الصلة. - نصّ إفرادي، نصّ تكراري، نصّ تأليفي.

ع.ع

(Consonance discursive)(Discursive Consonance)

توافق راجع تألف خطابي

Isodilectique/Isodilectie

توافق حكاثي

استعمل "جونات" (Genette, 1972) هذا المصطلح في نطاق دراسته المستويات السردية^(١) ضمن قسم الصوت^(٢) السردّي. وقوام ذلك أن يتوافق الارتداد^(٣) أو الاستباق^(٤) وأصل الحكاية^(٥) المروية من جهة المضمون الحكاثي أي أن يكون استحضار الماضي أو استشراف المستقبل من قبل الراوي^(٦) داخلياً في عالم الحكاية^(٧) الأصلية لا خارجاً عنها إلى غيرها. كأن يتحدث راوي بروي قصة حب بين شخصيتين^(٨) في أصل الحكاية المنحوّلة أحداثها. فيقطع سير الأحداث ليسلط بعض الأضواء على هذه العلاقة برجوعه إلى ماضيهما أو استشراف مستقبل هذه العلاقة. وهو ما يظهر في هذا المثال: "تلفي [روضة] علامتها فوق السرير، يبدو ثوبها المتزلّي القصير يكشف عن طلائع فخذهين مرمرين، قوين، لم يترقلا، تتحرك حتى تفسح له [عاطف] مكاناً، عندما ألغمت شفتها السفلى بدأ قلبه ينب. ماذا جرى؟ (أ) في المرات السابقة مع الأخريات لم يتأخر حتى هذه اللحظة، مغامرة هابرة، ليس من صفاتها الاستمرار [...] كان يتهور ويخضع سمته للخطر تحت الثيو مقابل ضمة أو قبلة (ب) لا يتلعه الآن إلا أن يبدأ" (جمال النيطاني، وقائع حارة الزعفراني).

في هذا المثال حكاية علاقة جنسية بين عاطف المعاجز جنياً وصاحبه روضة كما جاء في المقطع (أ). ويخرج الراوي في مقطع (ب) عن سير الحكاية دون أن يخرج عن أصلها ليدّكر بعلاقة عاطف الجنسية بالنساء الأخريات. فالارتداد ههنا متوافق مع أصل الحكاية الخاصة بعلاقة عاطف الجنسية مع النساء. وفي المقطعين (أ) و(ب) لم يخرج الراوي عن المستوى السردّي نفسه الذي يحكي فيه الحكاية الأصلية وما يربط به من ارتداد.

■ المواد ذات الصلة. - مستويات سردية، صوت، ارتداد، استباق، راوي، حكاية، شخصية.

ع.ع.ع

Isochronie/Isochrony

توافق زمني

استعمل هذا المصطلح في نطاق مقارنة زمن الخطاب^(٥٠) أو الفصّة^(٥١) بزمّن الحكاية^(٥٢)، إن من جهة نظام التابع وإن من جهة الاستفراق الزمني لوقوع الحدث^(٥٣). ويكون التوافق الزمني بالتطابق الكامل بين نظام الأحداث في الحكاية ونظامها في الخطاب أو بين مذبذباتها في الحكاية ومذبذباتها في الخطاب. ويرى "جونز" (Gennep, 1972) أنّ هذا التوافق افتراضي أكثر ممّا هو واقع نقسي. فحتّى الحوار^(٥٤) الذي يتشكّل به المشهد^(٥٥) والذي فيه يتساوى زمنا الحكاية والخطاب لا يمكن أن يتوافر فيه هذا التوافق إلّا تجزئاً. فليكن أن يقال القول نفسه. ولكن قد يستغرق عرضه مرّات أوقاتاً مختلفة. ثم إنّ قراءات الأقوال تتفاوت زمنيّاً من قارئ^(٥٦) إلى آخر.

» المواد ذات الصلة. - حكاية، فصّة، سرد، حوار، مشهد.

٢٠٢ خ

Orientation argumentative/Argumentative Orientation

توجيه حجاجي

التوجيه الحجاجي مصطلح ندائوي^(٥٧) مستخدم في تحليل مقوّمات الخطاب القصصي^(٥٨) التخيليّ وخاصة الحوار^(٥٩) والوصف^(٦٠). وهو وليد تصوّر يرى أنّ اللغة هي أحد المواطن المميّزة التي يبلور فيها الحجاج. فمعنى كلّ ملفوظ يحوي جزءاً تكويّناً هو شكل من التأثير يستلّز حجاجيّة. فإن يدلّ الملفوظ هو أن يوجّه (Assombre et Ducrot, 1988). فالملفوظ "فلان قليل الذكاء" يوجّه إلى نتيجة من قبيل "فلان ليس ذكياً" أو "فلان غيبي" أو "فلان بليد اللحن".

فالملفوظ المعطى يمثّل، من خلال بنيته اللغويّة نفسها، حجة تزوّد إلى القبول بملفوظ آخر مصرّح به أو مفسّر^(٦١). وهو ما يعني أنّ التوجيه الحجاجي يقع في الحيّز الفاصل بين الحجة والنتيجة التي تقود إليها. إلّا أنّ نصّ الملفوظ توجيهاً حجاجيّاً لا يعني أنّ المرسل إليه يتفكّر دوماً إلى النتيجة الناجبة التي يوجّه نحوها الملفوظ مثلاً يتبيّن من هذا التبادل^(٦٢) بين رئيس العملة الفرنسي والمكي:

» - اذهب إلى الدرجة الثالثة فهذه الأولى.

انتبه [المكي] إلى أنّ جميع رفاقه توجهوا إلى عربة الدرجة الثالثة، لكنّه غاظه أن يرجع على عقبه وشاء أن يظهر اتّلاعه على الترابيب فأجاب:

- أدفع الفرق وأبقي.

- أمكننا؟ إذن أنت غني؟

- لست غنياً ولكني أملك قيمة الفرق. * (البشير غريغ، الدقلة في هراجيتها)

يوجه تدخل^(٥) المحامي الأول نحو نتيجة من قبيل "أنا عارف بالتراتب معلّم عليها". ولكنّ رئيس العملة لم ينفكّن إلى النتيجة الضمنية. وهو ما يبرز في الظاهر على الأقلّ، رده "أمكننا؟ إذن أنت غني؟" وما أنّ هذا التبادل متدرج في حوار أوسع طرفاه الراوي^(٥) والمرويّ له^(٥) فهو يوجه إلى نتائج من قبيل: الفرنسي غنيّ أو متفطرس أو جاهل بالتراتب أو يحترق التونسيّين أو بإمكان التونسيّ أن يفهم الفرنسيّ المستعمر بفضل المعرفة. وبذلك قد يمكن القول إنّ الراوي لا يُشهد المرويّ له على خلاف بين تونسيّ مرؤوس وفرنسيّ رئيس فقط وإنما يدعو إلى الإعجاب بموقف التونسيّ وربما إلى الاقتداء به في مواجهة كلّ متعجرف.

ومسألة التوجيه التفرّيميّ (الحجاجي) ملازمة أيضاً لكلّ وصف إذ الوصف حقيقة تقود إلى استنتاج (Adam, 1992). ويردّ التوجيه التفرّيميّ للملفوظ الوصفيّ إلى المعجم المستخدم في تعيين خاصيّات الموصوف. فقد يكون مشحوناً قيمياً. فيقتضي حكماً معيارياً أخلاقياً أو جمالياً. فيكتشف بالتالي ذاتيّة الواعف وموقفه (نفسه).

إلا أنّ انطواء نتيجة الوصف الضمنيّة على حكم لیس دوماً رهين معجم قيمٍ مثلاً يتجلّى في هذا الوصف الذي يوجه نحو نتيجة من قبيل "هذا الرجل قبيح المنظر": "هو [صم كامل] كتلة بشرية جسيمة، ينحسر جلبابه عن ساقيه كقروشين، وتتدلّى خلفه عجيذة كالفئة، مركزها على الكرسيّ ومحيطها في الهواء، ذو بطن كالبرميل، وصدر يكاد يتكوّر ثدياء، ولا ترى له رقبة، فبين الكتفين وجه مستغير منتفخ محتفّن بالدم، أخفى انتفاخه معالم جسماته. فلا تكاد تُرى في صفحته سمات أو خطوط، ولا أنف له ولا عيان، وقمة ذلك كلّ رأس أصلع صغير لا يمتاز عن لون بشرته البيضاء المحمرة" (نجيب محفوظ، زقاق المدقّ). ويمكن أن يتمّ التوجيه الحجاجي في الوصف أيضاً بمعجم ذاتيّ تفرّيميّ غير قيميّ ودون أن تتضمّن النتيجة أيّ حكم قيمة. فقولنا "هذه دار صغيرة واطلة داكنة" يوجه إلى نتيجة مثل "أهل هذه الدار فقراء".

إنّ التوجيه الحجاجيّ يكشف جانب الإكراه في استخدام اللغة وفهمها. ويمكن من بلوغ مقاصد دون الجهر بها. ويساهم في نجاحة التواصل ورسوم ضوابط تجنّب التأويل العشوائي.

» للمواد ذات الصلة. - تداوليّة، حوار، وصف، مضمّن.

مصطلح تيّار الوعي مصطلح صاغه عالم النفس "وليام جيمس" (Gerald Prince, 2003). أمّا المفهوم فيخصّ تقنية أدبيّة روائيّة ظهرت في القرن العشرين على أيدي "فرجينيا وولف" و"جيمس جويس" و"وليام فولكنر". وهي تقنية تمكّن المرويّ له^(٤٦) من الاختلاص المباشر على الأفكار الحميمة التي تعتمل داخل شخصيّة^(٤٧) من شخصيات نصّ تخييليّ أو أكثر. وهذه الأفكار القريبة من اللاشعور تعبّر عنها الشخصيّة بصفة سابقة لكلّ تنظيم منطقيّ أي في حالتها الناشئة بواسطة جمل مباشرة ومختزلة إلى الحد الأدنى التركيبيّ بحيث توخّر الإحساس بأنّها كلّ ما يرد على الخاطر (Edouard Dujardin, 1931).

وفي هذه التقنية تنفيّ وسيلة الراوي^(٤٨) وتعاليفه. ويرتكز السرد على الحياة التفسّية للشخصيّة. ويغيب التنظيم المنطقيّ للأفكار. ويفسح المجال للتداعي الحرّ والتكرار والحلم والارتداد^(٤٩) والاستباق^(٥٠). وتمحى الحدود الفاصلة بين الأزمنة وبين الداخل والخارج أي بين الأفكار المتعلّقة وبين ما يحدث للشخصيّة وحولها. لتتفني الحكّة^(٥١). وتعوّض بانسياب الذكريات والمشاريع والمدرّكات. ويغيب التسلسل الزمانيّ للأحداث. بل إنّ الزمن الواقعيّ يفقد أهمّيّته. وتحلّ محلّه هيمنة نفسيّة أو "زمنيّة معيشة" (Michel Raimond, 1988).

وهذه الخصائص تقيم علاقة وثيقة بين تيّار الوعي والمونولوج^(٥٢) الداخليّ (Dujardin, 1931) أو المونولوج المستقل^(٥٣) (Cohn, 1981). فتّيّار الوعي يمكن أن يكتب في شكل مونولوج أو في الخطاب غير المباشر الحرّ^(٥٤) مثلما هي الحال بالنسبة إلى رواية "السيدة دالّوواي" (Mrs Dalloway) لـ"فرجينيا وولف" (Michel Raimond, 1988).

إنّ تقنية تيّار الوعي تتبع الغوص في أغوار النفس البشريّة. وتكشف عمق الحياة وظلمتها وضباب الفرد وفقدانه اليقين وحيرة الروائيّ الذي ما عاد بإمكانه أن يؤدّي دور الروائيّ الواقعيّ، دور المعلم الممتلك الحقيقة والمحكم سيطرته على العالم من حوله. ورغم قدم هذه التقنية النسبيّ فإنّها لا تزال تعدّ من علامات الحدّثة في القصّ.

« المولّد ذات الصلة. ... مرويّ له، شخصيّة، راوي، حكّة، مونولوج، مونولوج مستقلّ، خطاب غير مباشر حرّ.

ثاء

(*Ellipse*/*Ellipsis*)

ثغرة راجع إضمار

(*Ellipse*/*Ellipsis*)

ثغرة زمنية راجع إضمار

ميم

(Architexts|Architext)

جامع النص راجع نص جامع

(Sanetion|Sanction)

جزاء راجع تصديق

(Proposition narrative|Narrative Clause)

جملة سرية جملة قصصية

Proposition narrative|Narrative Clause

جملة قصصية

الجملة القصصية من مصطلحات تودوروف (Todorov, 1969). وقد استخدمها في دراسة الحكاية^(٥١) في النص السردى^(٥٢). والجملة القصصية، في نظره، هي الوحدة القصصية النبأ التي تتألف مع جمل أخرى فيشكلون مقطع سردي^(٥٣). وهذا يتألف، بدوره، مع مقطع أو أكثر في النص. وتوافق الجملة عملاً^(٥٤) "لا يمكن تجزئته" مثل "سرق أحمد مالا" و"قتل الملك حفيده" أو ملفوظاً يقدم إحدى الشخصيات من قبيل "كانت في مرز ازدهارها، نحيلة الوجه، رفيقة الجسم، في حينها دائماً نظرة مطاردة، متوشلة وتوشك أن تكون مقهورة، ولكنها جفّابة، نسوية جداً" (إدوار الخراط، تريبها زعفران). وتسمى الجملتان الأوليان فعليتين وتسمى الجملة الثالثة وصفية. وليس للجملة حيز نصي ثابت فقد تتقلص فتكون دون الجملة النحوية. ففي الجملة "ملك فرنسا

يسافر* جملتان هما "فلان ملك فرنسا" و"فلان يسافر". وقد تمتد على فقرات فيمكن إعادة كتابتها بوصفها مقطعاً ثانياً أو مقاطع ثالثة.

ويميز "تودوروف" في الجملة مستويين: أولهما المستوى التركيبي. وفيه تُنْكَكَ الجمل إلى مستند وعون^(٥٤) (فاعل، واختياراً، مفعول به). وثانيهما المستوى الدلالي. وفيه تُنْكَكَ هذه الجمل نفسها إلى أسماء أعلام وأسماء ونموت وأفعال. فنقولنا: "س يحاقب ع" و"س" أساء إلى "ع" جملتان تركيبتان تصيحان في المستوى الدلالي مثلاً: "سعيد مهران يقض مضجع علبش سدره" و"كريم الناصري خان مباده".

وتقيم الجمل في ما بينها أنماط علاقات كثيرة تنتمي إلى ثلاثة أنظمة هي النظام المنطقي والنظام الزماني والنظام المكاني. والعلاقة الزمنية هي علاقة قائمة على مجرد التعاقب في الزمان. والعلاقة المكانية الأساسية هي علاقة التوازي. وهي مهيمنة في الشعر وقد نجدها في القصة^(٥٥). ومن العبارات الدالة عليها في "كلىة ودنة": "مثله مثل...". وهي عبارة تدل على أنّ حكاية زويت وأنّ أخرى موازية لها ستروى على الفور. أما العلاقة المنطقية فغالباً ما تكون علاقة استتباع يرتبط فيها السبب بالنتيجة. ويرى "تودوروف" أنّ هذه العلاقة تنفّس ضرورة علاقتهن إيجابيتين حاضرتين دوماً هما الرغبة والتغيير أو التحول. فالرغبة تولّد محاولة تغيير وضع من الأوضاع محاولة قد تنجح وقد تفشل. فعمر الحمزاوي بطل "الشحاذ" لنجيب محفوظ أراد تحقيق وجوده (الرغبة) فعاش مغامرات عديدة (تغيير) ونجح ظرفياً في تحقيق تلك الرغبة. أما سعيد مهران بطل "اللص والكلاب" للروائي نفسه فكان همه الانتقام من علبش سدره (الرغبة). فكرّر محاولات قتله دون نجاح (تغيير لم يحقق الرغبة).

والجملة، إلى ذلك، تجريد استخلطه تودوروف في وصف^(٥٦) مجرى الأحداث في قصة ما. فاعتبر المقطع الثام جماع خمس جمل أساسية هي وضع قار (ج1) تدخل عليه قوة ما اضطراباً (ج2) فتكون النتيجة حالة اختلال توازن (ج3) فتتدخل قوة موجهة في الاتجاه المعاكس (ج4) فيعاد التوازن (ج5). وهو توازن يشبه الأول ولكنه لا يطابقه.

وقد أشار "تودوروف" إلى أنّ الجمل قد تمتد. ولكنّ تمدداً لا يعني أنّ المنطقي حبال مقطعين أو أكثر. فتشّ جمل لا تدخل في الترسمة الأساسية النظرية وحلّفا لا ينتج عنه إخلال بالرباط السببي الذي يجمع بين الأحداث. وهذه الجمل هي ما يستبه بالجمل الوصفية أي جمل وصف الشخصيات والأمكنة والأزمنة.

❦ المولدة ذات الصلة. - حكاية، مقطع سرديّ، قصة، خطاب قصصيّ.

Genre littéraire/Literary Genre

جنس الأدبي

تحيل لفظة "Genre" في أصولها اللاتينية على معنيي الأصل (Genus) والولادة (Generis) (Yves Stafloni, 2000). أمّا في اللغة العربية فالجنس هو "الضرب من كلّ شيء" (ابن منظور، لسان العرب). وهو "اسم خال على كثرة مختلفين بالأنواع" (أبو الحسن الجرجاني، التعريفات).

تلتقي هذه التعريفات اللغوية في الدلالة على التشابه والاشتراك بين مجموعة من العناصر المتألّفة المضرومة عن أنموذج أصلي واحد.

أمّا اصطلاحاً فـ "الجنس الأدبي" في أكثر تعريفاته شيوعاً "هو مقولة تسمع بالجمع بين عدد معيّن من النصوص حسب معايير مختلفة وترسي في الوقت نفسه قواعد لقراءة هذه النصوص وتأويلها" (A. Kibédi-Varga, 1987).

لمفهوم الجنس الأدبي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بنشاط نظري تحليلي عماده تبويب النصوص الفردية وتجميعها في أجناس محدّدة بناء على السمات المميزة لها وانطلاقاً من مصادرة أوليّة تفرّ بأنّ الأدب ليس وكاماً من النصوص المفردة بل مجموع ما بينها من علاقات. فليس بالإمكان أن ننصّر نصّاً^(*) أدبياً ما خارج أفق أجناسي يحيط به ويقدم له مجموعة من الأعراف والتقاليد الأدبية قد يتغيّر بها إن كثيراً وإن قليلاً ولكنه لا بدّ في كلتا الحالتين أن يعقد معها صلة ما. فلم يوجد أدب قطّ دون أجناس (Todorov, 1987).

ويحدّ نصّور الأجناس الأدبية عند "أفلاطون" ومن بعده "أرسطو" أقدم المحاولات التصنيفية وأكثرها تأثيراً في الدراسات اللاحقة بهما. ففي "الجمهورية" تناول "أفلاطون" الشعر اليوناني بالدرس فصنّفه إلى ضروب ثلاثة هي السردّي الخالص، والمحاكاة^(*) أو العرض، والمشتبك. وقام هذا التصنيف على مقياس "طرائق التلقّظ" (Modalités d'énonciation). فربط السردّي الخالص بقصائد التمجيد التي يؤدّيها الشاعر بنفسه، وخصّ المحاكاة أو العرض بالكوميديا أو التراجيديا اللتين تؤدّيان بأصوات الشخصيات، وحدّد المشترك بالملحمة^(*) لتتخلّل صوت الشاعر فيها مع أقوال الشخصيات^(*).

أمّا "أرسطو" فاعتبر في كتابه "فنّ الشعر" أنّ الشعر هو محاكاة الفعل الإنساني حقيقياً كان أو تخييلياً. ولئن أخرج مفهوم المحاكاة من مجرد تمثيل الواقع والطبيعة وتكرارهما في الشعر جاعلاً "المحاكاة ضرباً من الخلق والإبداع، فإنّه أقصى من الشعر

ما لم يكن محاكاة لا سيما الشعر الغنائي والتمثيل غير الشعري. وقد تجاوز "أرسطو" في تصنيف الشعر مقياس "طرائق التلقظ" الذي اعتمدته أستاذه "أفلاطون" واعتمد مقياساً مثلث الأركان قوامه: موضوع المحاكاة (Objet d'imitation) وصيغتها (Mode d'imitation) ووسيلتها (Moyen d'imitation).

فإنما موضوع المحاكاة فهو تمثيل أعمال الإنسان شعراً. والإنسان ذو درجات ثلاث: أسنى من الإنسان العادي، ومساوٍ للإنسان العادي، وأدنى من الإنسان العادي. ولما كان اهتمام "أرسطو" قد انصبَّ على النوع الأول واقترب لماماً من النوع الثالث مهملًا النوع الثاني، فقد أفضى المؤرخ من تصنيفه ولم يخصص لأدب الوقائع (Chronique) مقاماً في سلم الأجناس. وقد أدى ذلك إلى احتقار فنّ السرد^(٥٠). وميز "أرسطو" في صيغ المحاكاة بين صيغتين هما السرد المحض^(٥١) والتمثيل الدرامي وأدرج المشترك الذي حدده "أفلاطون" بالملحمة في النوع الأول. أننا وسائل المحاكاة فجعلها: الحركات والأقوال والأشعار. ومن ترابط هذه العناصر الثلاثة - موضوع المحاكاة وصيغتها ووسائلها - خلص "أرسطو" إلى أنّ أجناس الشعر هي المأساة والملحمة والملهاة والمحاكاة الساخرة^(٥٢). غير أنّه لم يعدل بينها في الدرس لرفع المأساة إلى منزلة الصدارة وأهمل الثلاثة الباقية.

يبين من عمل "أرسطو" أنّ تصنيفه أجناس الشعر تصنيف تراثي معياري يضارع ما قام عليه المجتمع اليوناني من تراتبية وتقسيم للناس إلى تلاء وعيد وشرفاء وأراذل. فكان من أجناس القول الشعري كذلك ما هو فاضل شريف وما هو ساقل دنيء. كما أنّ هذا التصنيف جزئي محدود لا يقدم تفسيراً للجنس الأدبي وهو إلى ذلك متعال على حركة الزمان والتغير الثقافي ينحدر إلى الشبث وتقديم قواعد صارمة للكتابة. وهذا ما مارسه منظرو الأدب في العصر الكلاسيكي، إذ التزموا تصنيف "أرسطو" وحولوه إلى سنن أدبية على الكتاب المتقيد بها وعدم الخروج عنها.

وقد ظلت نظرية الأجناس الأدبية على حالة من الجمود حتى أعاد الشكلاونيون الروس^(٥٣) النظر فيها والبحث في تطورها. فشهدت طوال القرن العشرين انبعاثاً وتجديداً وتعددت التصنيفات. فقد مثل تصنيف الأجناس نشاطاً ملازماً للدراسات الأدبية منذ بداياتها إلى اليوم ومشغلاً فكرياً ونظرياً يتقاسمه مؤرخو الأدب ونقاد القدياس والمحدثون. فاعتبر "جيرار جونات" (Genette, 1986) أنّ مسألة الأجناس الأدبية ظلت فروناً - من "أرسطو" إلى "هيجل" - (Hegel) - موضوع الإنشائية^(٥٤) المركزي. ولعلّ الإنشائي ومؤرخ الأدب لا يختلفان عن غيرهما من منتجي المعرفة في طلب التصنيف.

فهذا العمل النظري القائم على التجريد وجمع العيّنات المصنّفة في أقسام موحدة بينها وفق تنبئة المؤلف والمختلف، نشاط شائع في كلّ مجالات التفكير الإنساني يتزع إليه الفيلسوف وعالم الطبيعة والرياضي والفقيه، بل إنّ الإنسان العادي نفسه ليجتاح في حياته اليومية وعلاقته بالوجود والأشياء والغير إلى التصنيف وتقسيم العالم من حوله إلى أجناس.

غير أنّ تصنيف نصوص الأدب إلى أجناس أمر على درجة كبيرة من الوعورة والتعقّد. لتمييز النصّ الأدبيّ بتعدّد دلالاته وانفتاح رسالته اللغويّة على سياق تواصلتي تتقاطع فيه قصدية المؤلف^(٥) بفهم القارئ^(٦) وتأويله، ونسبة انتماء النصّ إلى القديم الثابت والجليد القارئ، وتعقّد الكتاب الثمرّد على الأجناس السائلة أو الجمع بين أكثر من جنس في نصّ واحد. ومن شأن ذلك كلّ أن يجعل من الصعب تصنيف النصّ أجناسيّاً وتحديد هويّته تحليلاً واضحاً حاسماً. فـ "المؤلف الأدبيّ شأن كلّ فعل خطائيّ، هو وافعة سيميائية معقّدة ومتعدّدة الأبعاد، ومن ثمّ فإنّ مسألة هويّته لا يمكن أن نمتلك إجابة واحدة. إنّ الهوية ترتبط دائماً بالبعد الذي نتركها من خلاله. وبعبارة أخرى، فالمؤلف الأدبيّ ليس مجرد نصّ، أي سلسلة تركيبية ودلالية، بل هو أيضاً إنجاز فعليّ تواصلتي بين البشر" (Schaeffer, 1989).

ونتيجة لصعوبة تصنيف النصوص الأدبيّة، تعدّدت التصنيفات وتضاربت وتعقّد وجهات نظر المصنّفين وتضارب تصوّراتهم للأجناس. وتمدّدت لذلك مقاييس التصنيف كالتصنيف المضمونيّ والتصنيف الهرميّ والتصنيف النمطيّ والتصنيف الإحصائيّ والتصنيف الانتقائيّ التحليليّ والتصنيف التكامليّ والتصنيف التأسيسيّ والتصنيف الحركيّ أو التفاعليّ والتصنيف التصريقيّ والتصنيف من وجهة نظر التلقّي.

إنّ هذا التنوّع وإن دلّ على ثراء النصّ الأدبيّ واستعصائه على الترميز الأجناسيّ الأحاديّ الجانب، فإنّه يبرهن كذلك على صلابة العقبات التي تعوق عمليّة التصنيف. وهذه العقبات تحول دون تعريف الجنس نفسه ودون تبين صلته بالنصّ المفرد. فأمامنا معضلتان منهجيتان أساسيتان: أولاً أنّ الجنس درجات وطبقات متداخلة وأسماء كثير منها "الصف الأساسي" و"النمط" و"الصيغة الإنشائية" و"الشكل الجماليّ" و"الشكل الطبيعيّ" و"السنة التحتية" و"الجنس الجامع" (Todorov, 1987). فهل هذه المصطلحات أسماء لمستوى واحد هو الجنس الأدبيّ؟ أم هي أقسام منه ودرجات تدخل في تصنيف النصّ؟ أمّا المعضلة الثانية وهي الأهمّ فهي أنّ حدّ الجنس حدّاً دقيقاً واضحاً يستلزم دراسة جامحة لكلّ الآثار الفردية التي تنتمي إلى هذا الجنس. بيد أنّه لا يمكن أن ندرج

الأثار الفردية في جنسها الأدبي إلا إذا غلبنا حدّ الجنس أولاً. وهكذا نؤكد صلاية ربط النصّ بجنسه أن تنقلب حركة دائرية مغلقة.

وقد دفع الإحساس باستحالة تعريف الجنس كثيراً من الباحثين إلى النور من نظرية الأجناس الأدبية والتمرد عليها. فاعتبر "كروتشي" (Todorov, 1987) أنّ الجنس "مفهوم معياريّ يتضارب وما لـ" الأثر" (Croce) القُدّ من تعقّد حركي، ودها "موريس بلانشو" (Maurice Blanchot) (نفسه) إلى الاستثناء عن مقولة الجنس واستبدالها بمقولة الكتاب.

مع ذلك فإنّ مقولة الجنس مقولة أساسية لا غنى عنها في البحث الأدبي وليس بالإمكان إلغاء نظرية الأجناس وعملها التصنيفي. فهما مدخل أساسي لمعرفة النصّ وجلاء مقاصده وفتياته ورصد الروابط التي يبرمها مع أشباهه ونظائره. فالكتاب سواء خضع للقواعد الجنس أم خرج عنها لا يكتب نفسه إلا وقد استحضّر في ذهنه تلك القواعد والمميّزات الأجناسية وطافت بمخيلته نماذج من الأثار السابقة لأثره. وتأثير الجنس في متلقّي النصّ لا يقلّ عن تأثيره في منشئه. فالقارئ لا يستطيع التواصل مع النصّ إلا إذا أدرك خبوط الوصل التي تربط النصّ بجنسه. إنّ الجنس هو الذي يحدّد أفق الكتابة وهو الذي يميّن كذلك أفق التلقّي.

فيمكن القول إذن إنّ الجنس مؤسسة أدبية تصل بين المؤلف والقارئ وتشرع لهما سياق التواصل بينهما، فالجنس نموذج كتابة للمؤلف وأفق انتظار للقارئ. لذلك فبدل تقويض نظرية الأجناس، ينبغي تطويرها و"تطهيرها" مما التبس بها من "مثالية" و"ترائية" ونظرة إطلاقة ثبوتية لأجناس الأدب.

على هذا النحو اتبرى الشكلانيون الروس في عشرينيات القرن العشرين بدهون إلى القطيعة مع انهاء الإنشائية حصر الأثار الأدبية في قواعد "شرعية" مستقرة إلى الأبد مستبدلين الإطلاق التصنيفي بالنسبية وثبات القراءة بالجعلية. فلم تعد الأجناس عندهم كليات متعالية بل أصبحت دواستها قائمة على مقاربة وصفية تاريخية تعتبر أنّ تطوّر الأجناس لا يسير وفق اتجاه خطي تراكمي بل هو ضرب من التنايع الأدبي قوامه الصراع والقطيعة. فالأجناس الأدبية كما يقول "توماشفسكي" (Tomaszewski) (Todorov, 1987) "تولد وتعيش ثمّ تشيخ وتموت". وبذلك تغبّر التعامل مع الجنس الأدبي من اعتباره قائمة قواعد للكتابة مغلقة، إلى النظر إليه على أنّه كائن حيّ ذو وجود تاريخيّ وامتناد اجتماعي. وتحولت نظرية الأجناس من التملّق بالتظهير والتفعيد والتحديد، إلى الفرس الوصفيّ آتياً وزماتياً.

وليتّم ذلك لا بدّ للباحث من أن يقاوم "وهم الديمومة والتزعة المعيارية ومخاطر

الأمثلة ' (Lejeune, 1975) (Idéalisation). فيعتبر أنّ الجنس ظاهرة جمالية تاريخية خاضعة لسياقها الحضاري والفكري، قابلة للتعديل والتطور، مفتحة دائماً على جدلية الكتابة والتلقي. كما أنّ السمات الأجنبية يمكن أن ترحل من جنسها الأصلي لتتصهر في أجناس أخرى تغني بها وثغنيها. وما يشهده الجنس الواحد في مرحلة تاريخية من تجديد وتطوير ليس نهاية المطاف ونقطة فصل حاسمة مع الماضي، إذ يمكن أن يشكّل التطور 'صراعاً' وقطيعة مع الأسلاف المباشرين وعودة في الوقت نفسه إلى ظواهر أقدم في الزمن ' (Jaus, 1986)

إنّ كلّ تعريف أجناسي يجب أن يتضمن وهياً بطابعه الزمني من جهة وطابعه الحيوي الحركي الفاعل من جهة أخرى. فيبرز عوامل التطور والتحول ومظاهر الانفتاح في الجنس الأدبي. وقد طالب "تودوروف" (Todorov, 1986) بـ "تعلم تقديم الأجناس الأدبية بوصفها مبادئ ديناميكية للإنتاج الأدبي". وفي السياق نفسه، اعتبر "كارل فيتور" (Karl Vietor, 1986) أنّ "الأجناس تجسيد لحلقة من الإمكانيات الشكلية". وقد حدّد "فيتور" ثلاثة مقومات تكوّن مجتمعة الجنس هي المقوم المضموني والمقوم الشكلي الخارجي والمقوم الشكلي الداخلي. على أنّ "فيتور" قد أعمل في هذا التعريف جانباً أساسياً في هوية الجنس الأدبي وهو سياق تلقي النص. وذلك ما قام "هاوس" (Jaus, 1986) بالتركيز عليه في تعريف الجنس. فقد بين أن تحليل هوية النص الأجنبية لا يتمّ إلّا بمشاركة القارئ في الربط بين النص وجنسه انطلاقاً ممّا رسخ لديه وآلفه من سنن أجناسية وما اخزنه في ذهنه من قراءات سابقة. وقد عبّر "هاوس" عن عملية التلقي بـ "أفق الانتظار" وحدّد ثلاثة عوامل تصوغ أفق الانتظار عند جمهور المتلقين هي : المعايير الشائعة عند القراء من خصائص الجنس، والعلاقات الضمنية التي تربط النص بآثار سابقة معروفة، والمقابلة بين التخييل⁽⁴⁾ والواقع أو بين وظيفه اللغة الإنشائية ووظيفتها المعليّة.

أثبت مفهوم "أفق الانتظار" عند "هاوس" وما قام عليه من محدّدات أنّ المعايير الأجنبية الشكلية قاصرة وحدها عن تعريف الجنس الأدبي ولا بدّ من دعمها بما للجنس الأدبي من أبعاد جماعية وإيديولوجية تجمع بين الكاتب والقارئ والناشر والناقد. وهنا يعني أن يُضاف إلى المقومات الثلاثة التي حددها "فيتور" مقوم رابع هو المقوم التأويلي التداولي. فالجنس الأدبي كما يعيّن للمؤلف شكل الكتابة يعيّن للقارئ أشكال تلقي النص وفهمه. وهذه الأشكال ليست مشروطة دائماً باجتهاد القارئ ومهاراته الشخصية بل تأتي مندسة في أغلب الأحيان داخل النص ذاته، تنفرد إليها قرآن عديدة

بعضها داخل النص وبعضها الآخر محيط به من قبيل النصوص الموازية (Paratextes). هذا إضافة إلى أنَّ القارئ عندما يياثر النص يعود - وعى ذلك أم لم يع - إلى القيم الجمالية والمفاهيم الأدبية السائدة في عصره، ويراجع قائمة الأجناس الأدبية التي يعرفها باحثاً عن خصائصها في النص، ساعياً إلى تحديد انتماء النص الأجناسي. ولا يتم للقارئ ذلك إلا إذا أدرك علاقات التفاعل الأجناسي التي يمكن للنص أن يتحرك ضمنها.

ويمكن تقسيم علاقات التفاعل الأجناسية بين النص والجنس إلى ضربين (Schaeffer, 1989):

- علاقة استنساخ أو تمثيل^(٥): (Paraphrase) قوامها التكرار وإعادة النص نموذجاً الأجناسي من حيث الصيغة^(٥) والشكل والموضوع.
 - علاقة تحويل أو 'انزياح أجناسي': قوامها خروج النص عن رواسم نموذج الأجناسي وانتهاكه حدودها وحدوله عن ثوابتها وذلك بالتهجين أو القلب والزحزحة.
 - على أنَّ النصوص لا يمكن أن تلتصق صلاتها بأجناسها عادة إلى أحد هذين الطرفين اللذين حددهما 'شافار'. فكل نص ينوس بين النسخ والتكرار والانتهاك والتجديد. وهذه المراجعة هي سرّ نجدة الأدب وديمومته وانبعائه الدائم.
 - المواذ ذات الصلة. - نص، جنس روائي فرعي، تخييل، تمثيل، مؤلف، قارئ، محاكاة، محاكاة ساخرة، سرد، رواية، شخصية، شكلايتون روس، صيغة.
- م.آ.م

جنس روائي فرعي

Sous-genre romanesque / Novelistic Subgenre

يعود هذا المصطلح في أصله إلى مصطلح 'أجناس فرعية' وقد عرفه 'جوناثان' (Genette, 1979) لدى حديثه عن الجنس الأدبي^(٥) عامة بأنه 'الخصائص الفرضية أو التاريخية للأجناس الأدبية'. فالمقصود بـ 'جنس روائي فرعي' ضروب الكتابة الروائية وأنواعها الداخلية المتعددة التي تفرع إليها الجنس الروائي وتشب بفعل عاملين اثنين: أولهما زمن تاريخي مداره على تطور الرواية^(٥) عبر امتدادها في الزمن وثانيهما بنائي فني يفسر بتعدد أشكال الرواية وتتنوع طرائقها واختلاف مضامينها مما استوجب تصنيف الرواية إلى أجناس فرعية داخلية. وكل جنس من هذه الأجناس الفرعية قابل لأن يفرع

إلى جنس فرعي أدنى. فالرواية البوليسية⁽⁵⁴⁾ مثلاً انقسمت إلى نوعين فرعيين هما الرواية السوداء⁽⁵⁵⁾ ورواية اللغز الإجرامي. وقائمة هذه الأجناس مفتوحة دائماً لظهور أجناس فرعية أخرى بحسب تنوع زوايا التأويل وتغير تفاعل فعل القراءة مع فعل الكتابة.

وبعد تصنيف الرواية إلى أجناس روائية فرعية إجراء منهجياً هدفه التسمي إلى محاصرة التنوع الكبير الذي تشتم به الروايات وضبط ضروب الاختلاف بينها، بتقسيم النصوص مجموعات صفى تمثل ظواهر تاريخية ثقافية. إن القول بوجود أجناس فرعية تحتية يتكوّن منها الجنس الروائي إن هو في الحقيقة إلا حلّ منهجي للتناقض الذي تقوم عليه الرواية بين التسليم باشتراك الآثار في مقومات عامة مجردة مضافاً الحضور من أثر إلى آخر، وبين حقيقة النصوص الاختيارية حيث يعسر أن نجد بينها متشابهات واضحة تبيح إسماءها أجناسياً إلى جنس أدبي واحد. ومن ثمّ كان تصنيف الرواية مخرجاً من هذا الإشكال المنهجي وتأسيساً لعلاقة تكاملية جدلية بين الأنموذج النظري المجرد والعينات النصية المنجزة. وكلّ تصنيف إنما يهدف في النهاية إلى السيطرة على حرية الكتابة الروائية وتمردّها وتقدرتها على المزاجية بين الأجناس.

بسبب هذه الأهمية كادت دراسة قضايا الرواية تكثر دائماً باقتراح تصنيف أجناسي يحوي قائمة من الأنواع الفرعية. وكما كانت تعريفات الرواية متنوعة متضاربة متعدّدة المطلقات والمقاييس، كانت التصنيفات كذلك. فمن المصنّفين من يعتمد المقياس التاريخي مقسماً الروايات حسب المجهود التي ظهرت فيها، ومنهم من يعتمد التصنيف الجغرافي، ومنهم من يعتمد مذهب المؤلف⁽⁵⁶⁾ الأدبي. ومن المصنّفين فريق يربط التصنيف بجمهور المثقّلين الذي تتوجّه إليه الرواية، وفريق آخر يحدّد صنف الرواية بطبيعة البطل⁽⁵⁷⁾، وفريق يعتمد مقياس علاقة النص⁽⁵⁸⁾ بالواقع...

وقد جمع "ألبيريس" (Albérès, 1962) بين هذه المقاييس المتضاربة فصنّف الرواية إلى: رواية الشفقة القاسية والرواية ذات الأصوات المتعدّدة والرواية الشمولية والرواية الساحرة ورواية المعصير والرواية التاريخية القومية ورواية التحليل والرواية السيكلوجية والرواية التقليدية والرواية الرهنية والرواية الرمزية.

ومن أشهر التصنيفات المقدّمة للرواية تصنيفا "لوكانتش" و"باغتين". وقد قام تصنيف "لوكانش" (Lecant, 1963) على معيار سيروية وهي البطل الإشكالي بالعالم الخارجيّ فرصد تطوّر رؤية العالم في الإنتاج الروائي وانتهى إلى تقسيم الرواية الحديثة إلى ثلاثة أنواع فرعية هي رواية المثالية التجريبية (وهي البطل أضيق من أن يستوعب تعقّد العالم) والرواية النفسية (وهي البطل أوسع من أن يرتاح إلى العالم المحكوم

بالمواضعات) ورواية التعلّم أو التربية^(٥٤) الشاملة (ينتهي فيها البطل، بعد تطوّر وعيه، إلى رسم حدود ذاتية يمزج فيها مزجاً جلياً بين التمدوجين السابقين).

أما 'باغتين' (Bakhtin, 1978) فاعتبر الأجناس الفرعية مدخلاً لا مناص منه لدراسة الرواية. ذلك أنّ هذه الأجناس هي أبرز تجليات حوارية الرواية وافتتاحها على بقية الأجناس الأدبية، ورأى أنّ لهذه الأجناس تأثيراً مباشراً في هيكل العمل الروائي ولغته ودلالاته. لذلك لم يجد 'باغتين' حرجاً في تصنيف الرواية أصنافاً كثيرة شارفت عشرين صنفاً أهمّها: الرواية السوفسطائية ورواية القرون الوسطى ورواية القروسية والرواية الباروكية والرواية الرعوية^(٥٥) والرواية الغزلية ورواية السيرة^(٥٦) ورواية السيرة الذاتية^(٥٧) ورواية الاختبار والرواية الترشلية^(٥٨) والرواية الشطرنجية^(٥٩).

ولم يخل النقد العربي من محاولات تصنيفية بدت مشابهة للتصنيفات الغربية في صفتاتها وتمّدها واختلافها. وهذه التصنيفات تكاد كلّها لا تبيّن المقاييس التي اعتمدتها ولا تألو جهداً لتبرير عدد الأجناس الروائية الفرعية التي توصلت إلى تعديدها. ومن أبرز هذه التصنيفات تصنيفاً 'عبد المحسن طه بدر' و'عبد البقيع عبد الله'. أما 'عبد المحسن طه بدر' (1964) فيقسم الإنتاج الروائي العربي من سنة 1870 إلى سنة 1938 إلى: الرواية التعليمية ورواية التسلية والترفيه، والرواية الفنية والرواية التحليلية، والرواية التاريخية، ورواية الترجمة الخائفة. ويقسم 'عبد البقيع عبد الله' (1990) الإنتاج الروائي العربي منذ الخمسينيات إلى الثمانينيات، أنصافاً خمسة هي: النّار الرومانسيّة (الرواية التاريخية والرواية العاطفية) والنّيار الواقعي (الرواية الواقعية النقدية والرواية الواقعية الاشتراكية) ورواية نّيار الوعي والنّيار الوجودي ونّيار الالتزام.

إنّ أغلب التصنيفات المحدّدة للأجناس الروائية الفرعية غربية كانت أو عربية تلتقي في خاصيتين اثنتين: أولاً اعتماد مقياس المضمون والتركيز على جانب واحد من مضمون العمل الروائي ودلالاته، يتّبعه صاحب التصنيف انتقاء استجابة لوقته الذاتية. أما الخاصية الثانية فهي اعتبار الأجناس الروائية الفرعية أفانيم مستقلاً بعضها عن بعض، بينها حدود صارمة لا تخترق. ولكن واقع النصوص يخبرنا بعكس ذلك. فقلّما انتمت رواية ما إلى جنس روائي بميته ولطالما أدرج النقاد الرواية الواحدة في أجناس فرعية مختلفة.

ومع ذلك يبدو من الصّورة أنّ يتخلّى القارئ^(٦٠) وهو يياشر رواية ما عن الرغبة في تحليل جنسها الفرعي. ومهما تعامل علماء السرد مع الرواية على أنّها بنية نصية مثقلة

ومجموعة علامات سيميائية تخضع لمنطق داخلي معقد يتساوى في ذلك النص الروائي مع النصوص السردية^(٥٤) عامة، فإنَّ القارئ يجد أنَّ السياق التواصلية بين النص^(٥٥) لا يكتمل إلا إذا أدرج النص في جنس فرعي من أجناس الرواية.

بيد أنَّ هذه "الحقيقة" يجب أن تدفع التصنيف إلى أن يكون مناظراً للجنس الروائي في غناه ونسبته وانفتاحه ومحاوَرته الأجناس الأدبية ومزاوجته بين السجلات. تبعاً لذلك ينبغي أن يعتمد التصنيف من إसार المضمون ويتخلَّص من توهم القدرة على حصر النص في غانة أجناسية ثابتة، فيسعى دون أن يتخلَّى عن مبدأ البحث عن العنصر المهيمن في الصيغة والشكل والمضمون، إلى إبراز مظاهر التداخل والتقاطع بين النزعات الأجناسية في النص الروائي، راصداً التخموم التي يحتضنها ذلك النص بين جنس فرعي وجنس آخر أو بين الرواية وأحد الأجناس الأدبية الأخرى. وليس من سبيل إلى النجاح في هذا التصنيف، إن لم يأخذ صاحبه في الاعتبار أفق انتظار القارئ ودوره الأساسي في تحديد هوية النص. فكلُّ تصنيف أجناسي مبتذل، تفاعل جنسي بين انتظار القارئ وواقع النص، وذلك وفق المبادئ الثلاثة التي حددها 'ياوس' (Jauss, 1986) وهي: المعايير الشائعة عند القراء عن خصائص الجنس، والعلاقات الضمنية التي تربط النص بآثار سابقة، والمقابلة بين التخيل والواقع. فلا يكون التصنيف بذلك تحديداً نهائياً لموقع النص ضمن غانة الأجناس القرعية، بل يكون رسماً لأفاق ممكنة أكثر منها هو محاصرة لما هو كائن.

المواد ذات الصلة. - جنس أدبي، رواية، سرد، نص، نص سردى، بطل، شخصية، مؤلف، قارئ، رواية شكلا، رواية بوليسية، رواية سوداء، رواية ترموية، رواية شخصية، رواية تكوين، رواية دعوية، رواية ترملية.

م.آ.م

جهاز

Dispositif/Setting

الجهاز مكوّن من مكوّنات القضاء المرجعي^(٥٦) الذي له صلة بالقضاء في القصص. ويُحدِّد بأنه ما يجمع أماكن متعلّقة عديداً في قضاء مركّب واحد. ففي 'حادثة شرف' لـ 'يوسف إدريس' تحضر العزة والبيت والطريق من بيت الخولي إلى بيت الناظر وبيت صاحبة الماشطة لتشكّل جميعها الجهاز.

► **المواد ذات الصلة.** - قضاء، قضاء مرجعي، ديكور، مكان محدد، مكان مزدوج، مسار.

أ.ح.

جهة

Modalité/Modality

يعبري هذا المصطلح في مجالي الفلسفة واللغويات. وندار الأمر في المجالين على التمييز داخل الملفوظ الواحد بين المقول الذي هو بمثابة مضمون قضوي^(*) والجهة باعتبارها وجهة نظر^(*) المتكلم إزاء ما يقال في الملفوظ. (Oswald Ducrot & Jean Marie Schaeffer, 1995). وبهذا المعنى يمكن أن يكون المضمون القضوي واحداً في ملائط عديدة في حين تتمدد الجهات إليه كما في الأمثلة التالية:

أ- خرج زيد

ب- اخرج

ت- هل خرج زيد؟

ث- قد يخرج زيد

نخرج زيد في هذه الملائط هو المضمون القضوي المتكرر فيها. ولكنّ جهات المتكلم إزاء الخروج مختلفة فيه. فهي على التوالي الإثبات والأمر والاستفهام والاحتمال.

وقد اختلف المنظرون في تصنيف الجهة. ويمكن أن نسوق هذا التصنيف لآته الأكثر نواتراً:

- الجهات الأساسية التي تكون في الجملة النحوية من قبيل الإثبات والاستفهام والأمر.

- جهات الشكّ واليقين وتسمى جهات معرفية (Modalités épistémiques).

- جهات إلزامية (Modalités déontiques): وجب، لزم، لا بدّ.

- جهات تقويمية (Modalités appréciatives). وهي تلك المتعلقة بما يديه المتكلم في كلامه من أحكام وتقويمات للمضامين القضية.

- جهات تعبيرية (Modalités expressives). وتختصّ بكثافة انطباعات المتكلم في العبارة التي يقولها (Nicole Le Querler, 1996).

وقد استخدم مصطلح الجهة في مجال السرديات^(*) إن من ناحية السرد^(*) وإن من

ناحية الوصف^(٥٤) وإن من ناحية التأثير^(٥٥). ففي مجال السرد مثلاً نجد العديد من النصوص السردية^(٥٦) التي لا يكون فيها السرد تقريرياً على سبيل إثبات ما حدث كما هو في أصل القصص. وإنما يكون قرين الشك والاحتمال والاستفهام إزاء ما يُروى. وهو ما يعكس الذاتية المكثفة للراوي^(٥٧) كما في هذا المثال: "خليل جابر مات واستراح. ماذا يريد أكثر من ذلك؟ ربما عفوه من الواضح أنهم ضريوه. ولكنه مات - وهل هذه قضية؟- بلد مات فيه هذا المند الرهيب من الناس ويصبح موت خليل قضية [...] وأنا لا أريد أن أتدخل في المسألة. لكن الرائحة صارت رائحتي تشبه رائحته. كأن جسدي يحمل الرائحة نفسها [...] كيف أستطيع أن أتخلص من رائحة الديدان هذه" (إلياس خوري، الوجه البيضاء).

يتكرر في هذا المقطع أكثر من مضمون قضوي. ولكن الجهات تختلف في المكررات القضائية. فالحديث عن تعلبب خليل تكرر مرتين. كان الحديث في أولهما موجهاً توجيهاً احتمالياً شكياً (وتما عذبه). وكان الحديث في ثانيتهما موجهاً توجيهياً إثباتياً (من الواضح أنهم ضريوه). ويتكرر مضمون قضوي ثان هو "الموت قضية". فقد جاء في سياق وُجه فيه الكلام توجيهاً استفهامياً (هل هذه قضية؟) كما جاء في سياق ثان وُجه الكلام فيه وجهة إثباتية (يصبح موت خليل جابر قضية). ويتكرر مضمون قضوي ثالث هو رائحة الميت تُقدّم تقديمياً تقريرياً (صارت رائحتي تشبه رائحته) ثم تُقدّم تقديمياً استفهامياً (كيف أستطيع أن أتخلص من رائحة الديدان؟).

وبهذا يكون السرد ذاتياً موجهاً جهات إدراك الذات للكون. فيكون عندئذ سرداً لما يدركه الراوي ويقوّمه وليس سرداً لما هو قائم.

وقد استخدم السيميائيون^(٥٨) في دراستهم النصّ القصصيّ مصطلح الجهة استخداماً مغالفاً لاستخدام أصحاب السرديات^(٥٩) التلغظية والتداولية^(٦٠) من جهة أنّ الأوائل يهتمون، في استعمالهم المصطلح، على تماثيل ملموسة ظاهرة في النصوص يستنبطون منها مقولاتهم الجهية في حين يعتبرها السرديون التلغظيون قيماً قبلية يجرّونها على النصوص من قبيل الجهات الإلزامية.

ويصنّف السيميائيون الجهات الأساسية أربعة أصناف: أفعال الرغبة وأفعال الوجوب والإلزام وأفعال القدرة والاستطاعة وأفعال المعرفة. وكلّ فعل من هذه الأفعال يمكن أن يوجّه حدثاً أو حالة.

► المولّدات الفصلية. - عمل قضوي، ملفوظ، سرديات، سرد، وصف، تأثير، قصص، رأي، تداولية، تلفظ.

حاء

(Motif/Motif)

حافظ راجع موتيف

Enigme/Plot

حبكة

الحبكة مصطلح سرديّ يحيل على ما يسمّيه "أرسطو" الميتوس (Muthos) أي تنظيم الأحداث^(٥٠). وقد أئد "ريكور" (Ricoeur, 1986) أنّ الميتوس باعتباره تنظيمًا للأعمال المنجزة هو إدماج لها في حبكة. فالحبكة إذن تتمثل أساساً في انتقاء الأحداث والأعمال^(٥١) المروية وتنظيمها، وهو ما يجعل من المائدة السردية حكاية^(٥٢) موحدة ناتجة لها "بداية ووسط ونهاية". وتعود فكرة وحدة الحدث إلى "أرسطو" الذي يقول في كتابه "فن الشعر": "إنّ الحكاية باعتبارها محاكاة لحدث يجب أن تكون تصويراً لحدث واحد يشكّل كلاً، والأجزاء يجب أن تنظم بحيث أنّ تغيير موضع واحد منها أو حذفه يصبب الكلّ بالخلل والاضطراب. فلك أنّ ما لا يكون لنفسه أو لحذفه تأثير جليّ لا يمثل جزءاً من الكلّ". ولقد أتاح مفهوم الوحدة الحديثة التي تشكّل كلاً لمؤلف "فن الشعر" التمييز بين القصة^(٥٣) وأجناس سردية أخرى مثل الحوليات أو الوقائع التي لا تعرض حدثاً واحداً وإنما فترة زمنية واحدة بكلّ ما جدّ فيها من أحداث تؤثر في شخص أو أكثر وتربط بينها علاقات عرضية.

إنّ فكرة الكلّ مثلما أئد "ريكور" (Ricoeur, 1983) تلخّ على الطبيعة المنطقية لتنظيم الأحداث أي غياب المصادفة والتوافق مع متطلبات الضرورة أو الاحتمال. وإذا أمكن إخضاع التعاقب الزمني للأحداث لرابطة منطقية فذلك لأنّ مقولات البداية والوسط

والنهاية لا تستمدّ من التجربة الواقعية بل هي أثر من آثار القصيدة. فالحدث لا يعدّ ذا بداية ووسط ونهاية إلّا بفضل التأليف الشعري.

ولقد استمدت ثلاثيّة البداية والوسط والنهاية في العصور الكلاسيكيّة بواسطة مصطلحات "بداية" أو "عرض" و"عقدة" أو "تطوير" و"خاتمة" أو "حلّ العقدة" (Adam, 1992). وأمّا في العصر الحديث فإنّ التحوّلات العميقة التي طرأت على الأجناس السردية جعلت صلاحية مقولة الحبكة محلّ ارتياب الدارسين رغم إقرارهم بأهميتها. وذلك أنّ نظرية "أرسطو" عن الحبكة قد تشكّلت من خلال تأمله في المأساة والملهة والملحمة^(٥١)، لكنّ أجناساً سردية جديدة ظهرت بعد ذلك، بل إنّ الرواية^(٥٢) وحدها نفّرت إلى أجناس كثيرة. وأصبح الأدب الروائي ميداناً فسيحاً للتجريب الذي يأبى الاحتذاء بأيّ نموذج جاهز. ويكفي أن نشير إلى أنّ مقولة "الشخصية"^(٥٣) في الرواية الحديثة أصبحت منافسة للحبكة بل لعلّها تجاوزتها في المكانة، في حين أنّها عند "أرسطو" تابعة للحبكة. كلّ هذه المعطيات تجعل التساؤل عن صلاحية مقولة الحبكة لمباشرة الأعمال السردية المعاصرة أمراً مشروعاً.

ويمثّل سمي بعض الدارسين إلى إنشاء صناقة للحبكة مظهرًا من مظاهر تطويع هذا المفهوم حتى يتسع للتنوع الذي يسم الأعمال القصصية والروائية في العصر الحديث، من ذلك هذا التصنيف الذي أورده "تودوروف" (Todorov, 1972) بناء على مقترح "ن. فريدمان" (N. Friedman). وقد مرّ فيه ثلاثة أصناف من الحبكة:

١ - حركات المصير (Intrigues de destinée) وقد أدرج فيها :

أ - حبكة الحدث، وهي التي تنتظم حول مشكلة وحلّها، ويحكمها السؤال التالي: ماذا يحدث بعد ذلك؟ ومثالها "جزيرة الكثر" لـ "ستيفنسون" (Stevenson, 1716, au trésor).

ب - حبكة الميلودراما، وتنتمي على سلسلة من التوابل تحلّ يبطل^(٥٤) ضعيف ولكنه يكسب عطف القارئ^(٥٥) لأنّه لا يستحقّ ما حلّ به. وتنتهي القصة بفاجعة تثير شفقة القارئ. ومثالها رواية "هاردي" (Hardy, Tess d'Urbervilles).

ج - الحبكة المأسويّة، ويكون البطل فيها محبوباً ولكنه مسؤول عمّا يصيبه من نواب ولا يتفقن إلى ذلك إلّا بعد فوات الأوان. ومثالها "الملك أوديب" لسوفوكليس (Sophocle).

د - حبكة العقاب، ويكون البطل فيها غير محبوب لكنه يفوز بتقدير القارئ لما له

من قدرات 'شيطانية' في الغالب. وتنتهي القصة بفشل البطل. ومثالها 'طرطوف' لـ'مولير'.

٥ - الحبكة الكليكية (intrigue cynique)، هذا الصنف لم يذكره 'فريدمان'، ولكنه حسب 'تودوروف' يترقب على المقولات التي استخدمها في التصنيف. وفيه تكون الشخصية الرئيسية شريفة ولكنها تنتصر في النهاية بدل أن تعاقب. مثال ذلك: 'فانتوماس' بطل الصور المتحركة.

٦ - الحبكة العاطفية، وهي نقض الحبكة الميلودرامية، فالبطل محبوب وضعيف غالباً، ويعرض لسلسلة من التواب لكنه ينتصر في الآخر.

٧ - الحبكة التمجيدية، ويكون البطل فيها قوياً ومسؤولاً عن أفعاله، ويعرض لسلسلة من المخاطر ولكنه ينتصر في النهاية، فيشير في القارئ مزيجاً من الإعجاب والاحترام.

٢- حكايات الشخصية (Intrigues de personnage) وتندرج فيها:

أ - حبكة النفيج، ويكون البطل فيها محبوباً ولكنه ساذج أو لم تحسكه التجارب وتتيح له التجربة أن ينضج. ومثالها: 'صورة الفنان' لـ'جويس' (Joyce, La portrait de l'artiste).

ب - حبكة الإرجاء: وفيها يتغير البطل المحبوب نحو الأفضل ولكنه مسؤول عن مصائبه، وهو ما يجعل القارئ لا يتعاطف معه خلال طور من الحكاية. ومثالها الرسالة القرمزية لهاوثرن (Hawthorne, la Lettre écarlate).

ج - حبكة الاختبار، وتكون الشخصية فيها محبوبة تخبر في أوضاع صعبة، ولا نعرف إن كانت ستصمد - وهو ما يحدث غالباً - أو ستخلى عن مثلها.

د - حبكة التدهور، وفيها تفشل كل مبادرات البطل الواحدة تلو الأخرى، وهو ما يجعله يتخلى عن مثله. ومثالها: 'الخال فانيا' لـ'أنطون تشيخوف' (Anton Tchekov, Oncle Vanja).

٣- حكايات الفكرة (Intrigues de pensée) وتندرج فيها:

أ - الحبكة التربوية، ويتحقق فيها تطوّر إيجابي في تصورات البطل المحبوب. ومثالها: 'الحرب والسلام' لـ'ليون تولستوي' (Tolstoï, Guerre et paix).

ب - حبكة الاكتشاف، وفيها يجهل البطل في البداية وضعه الخاص ليكتشفه بعد ذلك.

ج - حبكة التأثير، وتنتشر فيها مواقف البطل لا فلسفته. ومثالها غيلاء وحكم مسبق لأومتين (J. Austen, Orgueil et Préjugé).

د - حبكة الخيبة، وفيها، على خلاف الحبكة التربوية، يتخلى البطل عن مثله ويموت يائساً وفي الأخير يكتف القارئ عن التعاطف معه.

► المودة ذات الصلة. - حكاية، حدث، تقوم لهائي.

هـ. ن.

Parallèle/Parallèle

حجب

نظر 'جورنات' (Genette, 1972) في الحجب في إطار مفولتي 'الزمن' و'الهيئة' (١). ورغم أنه، في إطار دراسته الزمن، ربط الحجب بالإضمار (٢) فإنه قد ميزه منه. فالحجب لا يعني الثغرات ذات الطابع الزمني المحض وإنما يعني تلك الثغرات التي تتصل بمعلومة لها علاقة بالحكاية (٣) لا تعلن عنها القصة (٤) إلا لاحقاً. من ذلك مثلاً ذكر أحدهم طفولته، وإغفاله أن له أخاً. فالقصة، في هذه الحال، لا تفض على مرحلة بينهما، بل هي بجانب معلّ من المعطيات.

أما الحجب، في إطار الهيئة، فأورده 'جورنات' (نفسه) في نطاق الكلام على التفسير (٥) الذي له صلة بالتأثير (٦) وطيدة. والحجب ثاني اثنين يكوّنان التفسير. ويُعنى به الخرق الإرادي الحاصل بسبب امتناع الراوي (٧) - في إطار التبشير الداخلي - عن تقديم معلومة هامة يقتضيها هذا النمط من التبشير. والمقصود بالمعلومة ما تفعله الشخصية (٨) أو تفكر فيه ممّا لا يسمها هي ولا الراوي جهله. لكنّ الراوي يختار عمداً إغفاء هذه المعلومة عن المروي له.

وقد سَمَّى 'جان بويون' (Jean Pouillon, 1946)، في إطار حديثه عن الرواية المصاحبة أو ما سُمّي بعده التبشير الداخلي هذا الصنف من الخرق الحظي الإرادي. فقد سبق للراوي أن عرّف بالشخصية بما فيه الكفاية. لذلك يُعتبر إغفاله معلومات تتصل بها عن المروي له (٩) ضرباً من اللعب. وممّا يوضح ذلك، امتناع الشخصية الراوية في 'دعاء الكروان' لـ 'طه حسين' من تفصيل القول في الوشاية بالشاب المهندس المقبل على الزواج من خديجة صديقة الراوية. فقد دلّ امتناع هذه الراوية عن القيام بالوشاية على حرجها من أن تفهم صديقتها أنها تريد استيقاظ الشاب لها دونها، أو أنها تريد

التنصيص عليها. إلا أن هذا الحجب لا يمنع المروي له من فهم أن الشخصية الراوية هي الواشية.

► المواد ذات الصلة. - إضمار، تغيير، صيغة، تبخير.

١. س.

حدث

Événement/Event

لهذه الكلمة في الاستخدام العاتم مفهوم محدد إذ هي تعني الواقعة المهمة التي نخرج عن المألوف. وهذا المعنى هو الذي نجده في عبارة "الحدث التاريخي" أو "الحدث السياسي".

أما في السرديات^(١) فإن الحدث يعني "الانتقال من حالة إلى أخرى" (Mieke Bal, 1989) في قصة^(٢) ما، ولا قوام للحكاية^(٣) إلا بتتابع الأحداث - واقعة كانت أو متخيلة - وما ينشأ بينها من ضروب التسلسل^(٤) أو التكرّر. على أن أغلب السرديين تخلّوا عن استخدام كلمة "حدث" واستأصوا عنها بكلمة "الفعل"^(٥) لخلوّ هذا المصطلح الأخير من المعيارية وأحكام القيمة. وإن ذهب بعضهم إلى أن الأحداث المترابطة في قصة تكون فعلاً. فالفعل بهذا المعنى هو مجموع الأحداث المترابطة بحسب التعاقب الزمني والتراتب السببي.

ورغم أن الحدث في المفهوم الشائع لا يقتصر على المجال الأدبي بل يوجد في الخطاب التاريخي مثلاً فإن "يوري لوتمان" (Yuri Lotman, 1973) يرى أن الحدث يميز النص الأدبي من غيره من ضروب النصوص شأن المعجم والليل و التقرير.. إذ هو "عنصر لا مفرّ منه للغات". ولا يجعل "لوتمان" كل عمل في القصة حدثاً وإنما يطلق كلمة الحدث على العمل الذي به تتغير منزلة الشخصية^(٦). لذلك يعرف الحدث بكونه "عبور الشخصية من خلال حدّ الحقل الدلالي". ومعنى ذلك عنده أن الحقل الدلالي منقسم إلى مجموعتين متكاملتين بينهما حدّ لا يمكن اجتيازه في الحالات العادية. غير أن اجتياز هذا الحدّ يقدو في حالات مخصوصة ممكناً بواسطة البطل^(٧) (الفاعل^(٨) أي الشخصية الرئيسية التي تضطلع بحدث ما).

إنّ خصيصة النص الأدبي - فيما يرى "لوتمان" - أنّه يبنّي على تقابل ثنائي يرمز له بالحدّ الذي لا يمكن غرقه. وهذا الحدّ يمكن أن يتجسّد في التمييز بين غني وتقرير،

وبين مؤمن وجاحد، وبين مدينة وريف على سبيل المثال. ومن الناحية النظرية يكون المرور من حقل إلى آخر مستحيلاً إذ إنّ كلّ مجموعة تكون منفصلة داخل حدود ثابتة. فيكون الحدث عرقاً لهذا الحدّ الفاصل، ومن ثمّ فإنّ الحدث يدخل الارتباك على نظام العالم ويزيل الانفصال^(٥) بين المجموعتين. إنّ نتيجة هذا أنّ الذات في العمل الأدبي تعرّف من خلال الحدث الذي يرتبط بها. وما الفاعل إلّا الفرد أو العون الذي يمسّر - في نصّ ما - من هذه المجموعة إلى تلك.

وقد سعى "برانس" (G. Prins, 1973) إلى ضبط تعريف للقصة "الدنيا" بكونها نصّاً يضمّ ثلاثة أحداث مترابطة:

[حدث ← روابط ← حدث ← روابط ← حدث]

وتبيّن هذه الترسّيم أنّ القصة تستهلّ بحدث تربطه روابط بحدث موالي له بقود بدوره عبر روابط أخرى إلى حدث ثالث. وقد اعتبر الحدث الأوّل والحدث الأخير ثابتين، أمّا الحدث الأوسط فحركيّ أو نشط. مثال ذلك:

كان القرويّ يعيش حياةً ضيّقةً (وضع أوّل^(٥))، حدث ثابت)

وبعد مدّة (رابط زمنيّ)

حلّ بالقرية رجل موسر فاشترى الأرض (حدث نشط وحركيّ)

وعند ذلك (رابط سببيّ)

أصبح القرويّ غنيّاً وسعيداً (وضع نهائيّ، حدث ثابت)

■ الموادّ ذات الصلة. - سرديات، حكاية، تسلسل، فعل، شخصيّة، بطل، فاعل، وضع أوّل.

م. ق.

حذف راجع إضمار

(Paratipose/Paratipose)

حذف مؤجّل راجع حجب

Mouvements narratifs/Narrative Movements

حركات سردية

ورد مصطلح "حركات سردية" عند "جونان" (Gessette, 1972, 1983) في مبحث

السرعة^(٥٠) وهي إلى جانب الترتيب^(٥١) والتواتر^(٥٢) إحدى المقولات الثلاث التي تدرس وفقها العلاقات بين زمن الحكاية^(٥٣) وزمن الخطاب^(٥٤). وتحيل مقولة السرعة على التغيرات التي تطرأ على نسق السرد ولحقاه، ذلك أن الحركة السردية لا تجري على نسق واحد وإنما هي تراوح بين الإسراع والإبطاء. وبناء على ما استقر في التقاليد القصصية والرواية ميّز السرديون بين أربعة أشكال أساسية في حركة السرد اصطلاح على تسميتها بالحركات السردية الأربع ألا وهي الإضممار^(٥٥) أو الحلف والوقفة^(٥٦) والمجمل^(٥٧) والمشهد^(٥٨). وبعد الإضممار أسرع هذه الحركات السردية إذ يحيل على مدّة زمنية من الحكاية لا يوافقها حيّز في النص. وأما الوقفة فهي أشدّها بطأً إذ إنّ الحيّز النقصي في هذه الحالة لا توافقه مدّة زمنية من الحكاية. وأما المجمل فسرعه غير ثابتة. ويحقّق المشهد الحواريّ ضرباً من التساوي بين زمن الخطاب^(٥٩) وزمن الحكاية^(٦٠) (Genette, 1972, 1983).

» الموازات الصلة - سرعة، مدّة، توافقي زمني، لاتوافقي زمني، إضممار، وقفة، مجمل، مشهد.

لندن.

(Paralepse/Paralepsis

حشو راجع إلخاضة

Pseudo-didégétique/Pseudo- diegetic

حكائي زائف

أدرج "جوناثان" (Genette, 1972) هذا المصطلح في القسم الخاص بالخارفة السردية^(٦١) المدرج في مبحث الصوت السردية^(٦٢). وقوام الحكائي الزائف أن يُدرج ما هو خارج عن الحكاية^(٦٣) وعن مستوى سردها^(٦٤) في نطاق هذه الحكاية^(٦٥) وفي المستوى السردية الذي تُحكى فيه.

ومن جنس هذا الحكائي الزائف أن تتولّى الشخصية^(٦٦) (أ) سرد^(٦٧) قصة عشق عاشتها الشخصية (ب) ثم تفسح الشخصية (أ) للشخصية (ب) المجال لتحكي بنفسها قصة عشقها. ولكن أثناء القصة تتولّى الشخصية (أ) سرد هذه القصة دون إعلان عن تغيير في مستوى السرد ودون ذكر لتغير الصوت السارد من (ب) إلى (أ). فكأنّها تحكي قصتها الخاصة. فتصبح قصة (ب) قصة لـ (أ) ضمن ما ستي حكائيّاً زائفاً.

» المواقف ذات الصلة. - غارقة سردية، صوت، مستويات سردية، شخصية، سرد.

خ ٢٢

حكاية

Histoire/Story

الحكاية هي أحد مقومات القصة^(٥٤) إذ يمثل مضمونها القصص الذي تؤدّه الأحداث^(٥٥) القائمة على التتابع والتمعية كانت أو متخيلة (Genette, 1972). وتنهض بهذه الأحداث شخصيات^(٥٦) في زمن ومكان^(٥٧) معينين.

وليست الحكاية موقوفة على القصة المكتوبة بل قد ترد في القصة تُروى مشافهة. وقد تكون في شريط سينمائي وفي غيره من الفنون ذات المنحى الحكائي. والحكاية بهذا المعنى ضرب من التجريد إذ لا يمكن إلا أن تكون ملتبسة بالمخاطب الذي يحملها وبالراوي^(٥٨) الذي يرويها (Todorov, 1966). وكثيراً ما يتصرف هذا الراوي في ما يُقَلَّ من أحداث فيقدم أحداثاً ويؤخر أخرى ويستحضر منها ما فات ويستشرف منها ما لم يقع. ولهذا فهي ترد على أشكال مختلفة من الأنظمة من قبيل النظام القائم على التدرج في نقل الأحداث والنظام القائم على التوازي المائل في ما يمكن أن يظهر من تشابه بين بعض المقاطع القصصية التي تدور فيها الأحداث.

ولئن ميز عدد من الإنشائيين في دراستهم القصة بين الحكاية والمخاطب على نحو ما أنجزه "تودوروف" فإن "جونات" مثلاً (Genette, 1972) يرى عدم مشروعية دراسة الحكاية مفصولة عن الخطاب الذي تتأذى به وفيه.

■ المواقف ذات الصلة. - شخصية، قصة.

خ ٢٢

حكاية رمزية راجع اليغوريا

Allégorie/Allegory

حكاية شعبية

Conte populaire/Folklore

المصطلحان العربي والفروسي حديثان تولّفا ضمن اهتمام علوم إنسانية مختلفة بالأدب الشفوي. ويتدرج تحت المصطلح أنواع عديدة من القصص الشفوي القصير ذي المنشأ الشعبي أو الذي كُتب على شاكلته. وهي أنواع متعدّدة متداخلة من حيث المصطلحات الدالة عليها والحدود غير الثابتة، ممّا جعل تعريف هذا النوع أو ذاك لا يكون في الغالب تعريفاً جامعاً مانعاً.

والمصطلح العربي * حكاية * كان دالاً في البداية على تمثيل الأصوات والحركات. فالحكاية بهذا المعنى محاكاة. ولم يبدل المصطلح على السرد^(٥٦) إلا بعد القرن 3 هـ/ 9م تقريباً. وصار مرادفاً أحياناً لمصطلحات أخرى سابقة في الاستعمال كالقصة^(٥٧) والخبر^(٥٨) والحديث والسّر (القاضي، 1998). وإذا نظرنا في مدوّنة سردية من التراث متأخرة ككتاب *ألف ليلة وليلة* وجدنا وجهاً من ذلك الترادف بين مصطلحات عديدة : سيرة، حكاية، نادرة، قصة، ووجدنا الحكاية تُستعمل على السنّة الرواة للدلالة على حكايات شخصياتها تاريخية فهي قريبة من الأخبار، وللدلالة على حكايات جازمة بين عالم الواقع وعالم السحر والمعجّبات شأن الخرافات. لذلك نية بعض دارسي الكتاب إلى ما فيه من أصناف من الحكايات يقترب بعضها من الواقع ويحلّق بعضها في أجواء الخيال. فذكروا الحكايات الخرافية والنادرة^(٥٩) والحكايات المثلية^(٦٠) والأساطير^(٦١) والخرافات والحكايات التعليمية والكرامات الصوفية والحكايات البطولية (طرشوة، 1986، تاج، 2006).

وقد لاحظ الدارسون الغربيون أيضاً أنّ تعريفات المصطلح متعدّدة وحدوده غير فارقة. بل إنّ مصطلح * حكاية * (Conte) قد ظلّ في الأدب الأوروبية منذ القرن 17 متجاذباً بين الحكاية الشعبية (Conte populaire) والحكاية الأدبية (Conte littéraire) التي تعني الحكايات التي ألفها آباء مثل *شارل بزّو* (Perrault) محاكاة للحكاية الشعبية وإفادة من عوالمها المجدبة وطرائقها السردية. وقد اتبني على محاولات الجمع للتراث الحكائي الشفوي في بلدان عديدة منذ القرن 19 ودراسها دراسة منهجية إبراز لأصناف عديدة للحكاية الشعبية، منها حكايات الحيوان (Contes d'animaux) والخرافات (Contes merveilleux) والحكايات الدينية (Contes religieux) والحكايات الهزلية (Contes facétieux) وغيرها (Beaucot, 1996, Simonsen, 1998).

وإذا كانت هذه التصنيفات الأخراسية قد وجدت اعتراضاً وتقلداً من الباحثين في

الأشكال والبنى (Propp, 1970)، فمن الثابت أنَّ الحكاية الشعبية بأنواعها المختلفة موزعة في القدم. ولم تخل ثقافة من الثقافات من السرد الشفويّ مماوسة اجتماعية يومية في المجالس العائلية والقبلية أو احتفالية في الساحات العامة ومراكز العبادة وغيرها. وكانت ذات وظائف عديدة، أهمها الإمتاع والتسلية دون شكّ وخاصة ما كان متشاماً بالهزل أو سارداً قصص الحبّ والمغامرات والمعجائب. ولكنّ الجماعة توكل لهذه الممارسة السردية ووظائف أخرى لا تقلّ أهميّة. فمن الحكايات الشعبية ما يعبر عن تمسك الذاكرة الجماعية بتاريخها الخاص. وقد تتضمن، علاوة على إضفاء الأصول، رسماً لمعايير اجتماعية وأخلاقية. ومن الحكايات ما يتضمّن بعداً تفسيرياً يتصل بالظواهر الطبيعية. ومنها أيضاً ما يتخذ منحى تربوياً يهدف إلى إبعاد الأطفال لمخوض غمار الحياة (Bricout, 1996).

إنّ مختلف هذه الوظائف لتبرز قيمة ذلك السرد في مختلف المجتمعات وتنبّه إلى أنّ الحكاية، وإن كانت في الظاهر بسيطة بل ساذجة وطفولية أحياناً، هي في الواقع شغافة وكثيفة في آن. فالحكايات الشعبية، وخاصة الخرافات منها، ذات شحنات تصويرية عالية الرمزية مشابهة لما نجده في الأحلام والشر. وتكتسب تلك الصور كفاءة في التأثير والانغراس في ذاكرة المتلقين من خلال انتظامها ضمن منطق سرديّ (Belmont, 1999).

ولا يمكن النظر أيضاً في إنشائية⁽⁶⁾ الحكاية الشعبية بمعزل عن طابعها الشفويّ. فهي ولبنة المشافهة إنتاجاً وسرداً وتداولاً. وهي كغيرها من الأجناس الشفوية السردية وغير السردية مجهولة المؤلف⁽⁷⁾. والرواة الشعبيون يعتبرون أنفسهم دائماً مبرّدين ناقلين ولا يشعرون أنّهم منشئون. ولكنّ الباحثين يبيّنوا أنّ الحكاية الواحدة قد يكون لها عشرات الروايات المشابهة لها والمختلفة عنها في آن داخل فضاء ثقافي، وكثيراً ما تنتقل عبر الثقافات والأزمنة. ولذلك قد لا تكون الحكاية في جوهرها هي تلك المدونة من رواية من الروايات الشفوية، ولا تلك المدونة في صيغة جماعة لعناصر من الروايات الشفوية المختلفة، لأنّ الكتابة تثبت الحكاية وتجعلها نصّاً نهائياً منقطعاً. إنّ الحكاية التي نطلّ محكيّة شفويةً تنمو وتشكّل وتتحوّل عبر مقامات السرد المتتالية. ولذلك فضّل بعض الباحثين تعريفها بالقول إنّ الحكاية "هي مجموع رواياتها" (Belmont, 1999).

الراوي الشعبيّ (Conteur) هو إذن ناقل ومبدع في آن. وهو يميّز بين القاعدتين اللتين تتحكمان في حياة الحكاية: الثبات والتحوّل. ويسعى من أجل ذلك إلى الموازنة بين موهبتين: الفكرة والإبداع. فكلّ راوي في الغالب مجموعة من الحكايات ممّا تداوله

الرواة السابقون. ولكنه يروي الحكاية المحفوظة بالفاظه الخاصة، بل إنه لا يحكيها بالطريقة نفسها دائماً. فهو يستند إلى البنية الحداثيّة للحكاية المنقوشة في الذاكرة، ولا تقتصر براعته الفنيّة على صياغة خطاب قصصيّ⁽⁶⁾ متنع وإنّما هو قادر أيضاً على إثرائها بمقاطع سردية قد تكون مستعارة من حكايات أخرى (Belmont, 1999).

ولمّا كان المقام السرديّ⁽⁷⁾ شفوياً قائماً على التخاطب المباشر، فإنّ الراوي يكتفّ لغة عخطابه بالتناسب مع الجمهور المستمع ومع موضوع الحكاية. فهو لا يروي أمام جمهور مختلط بالمبارات والصيغ التي يستعملها أمام جمهور من الرجال. ولا يروي حكاية هزليّة بالأساليب التي يعتنقها في سرد الخرافات أو قصص البطولة. ثمّ إنّ هذا السرد الشفويّ لا توقّه اللغة المنطوقة وحدها. فالتنظيم وتعايير الوجه وحركات اليدين والمراوحة بين الصوت والصمت نصيب هامّ من أداء سرديّ يروم الراوي من خلال عناصره المختلفة تبيّه جمهوره ومضاعفة انتماله (Calame-Griande, 1999).

وتختلف أصناف الحكاية الشعبيّة من حيث البنية. فحكايات الحيوان والحكايات الهزليّة هي في العادة قصيرة ذات بنية بسيطة وشخصيات قليلة. فالأولى تبدأ بانفصال⁽⁸⁾ لنتهي بانفصال جديد. ويقوم نظامها السرديّ على تعارض بين شخصيات حيوانية ضعيفة الجسم قوية العقل وشخصيات حيوانية قوية الجسم ضعيفة العقل. ومن نماذجها حكايات الذئب والمغزاة وحكايات الثعلب والذئب. أمّا الحكايات الهزليّة فنقوم على تصوير مواقف الساذجة والغباء أو التحيز أو غيرها. ويصرف النظر عن طبيعة الحيوانات في الصنف الأوّل وطبيعة الموضوع والشخصيّة المثيرة للإضحاح بكلامها وأفعائها في الصنف الثاني، فإنّ قصر الحكايات في هذين الصنفين وبساطة بنيتها قد يمسّ الإنشاء المستمرّ على مثال كلّ حكاية مروية ممّا جعل منها سلاسل متتابعة حلقاتها، بطلها الحيوان نفسه أو الشخصيّة الساذجة أو المخادعة نفسها (Simonsen, 1998). ويعتبر جحا في بعض الثقافات الشعبيّة الإسلاميّة من أشهر الشخصيات المضحكة، وقد تُسجّ حوله عدد لا يحصى من النوادر (يونس، 1968).

أمّا الخرافات فهي في الغالب أكثر طولاً وثقاة بنية أكثر تعقيداً. ولكلّ راوٍ في مجال ثقافيّ محدّد صيغ مألوفة للاقتداء والاعتنام. وفي "الف ليلة وليلة" صورة من تلك الصيغ، إذ نجد شهرزاد تقول في الكثير من القوالب: "بلغني أنّها الملك السعيد أنّه كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان"، ونجدها تقول عند الانتهاء: "ولم يزلوا في حيرة وموقّة إلى أن أتاهم هادم اللذات ومفرّق الجماعات ومخرّب القصور ومعتزّ القبور وهو كأمس الحماة فسبحان الله الذي لا يموت". هذه العبارات تكون في العادة

موقعة تعلن بداية الحكاية أو انتهائها، وبالتالي الدخول إلى عالم متخيّل عجيب أو الخروج منه، وتمثّل تجسيدا لميثاق تخيّليني يعتقد بين الراوي والمرويّ لهم^(٤٥). وفي هذين الموضعين من الخرافة، أي قانتها وخاتمتها، يكون طرفا الخطاب حاضرين فيه. فالراوي يعلن عن نفسه وقد يوجّه الخطاب إلى الجالسين حوله كما في تقاليد السرد الشفويّ العربيّ حينما يصليّ الراوي على الرسول ويطلب مستمعيه بالصلاة والاستغفار. وقد يكون منطلق الحكاية حواراً بين الجمهور والراوي، كما في بعض مجالس السرد الشفويّ الأوروبية، إذ يُطلب منه أن يحكي وهو يتنمّع ويذهي النسيان حتّى يضمن انتباه مستمعيه وتعلّقهم بخطابه (Belmont, 1999). أمّا سرد الخرافة، فيما هنا الغائبة^(٤٦) والغائمة^(٤٧)، فيتميّز في الغالب باتّحاء^(٤٨) الراوي واحتجابه وراء سرد موضوعيّ خال من العلامات المباشرة الدالّة على الذاتية ممّا يسمح بمفارقة المرويّ لهم عبر المنيّة عالم الواقع والخطاب ليتابعوا غرائب عالم الخرافة وشخصياتها^(٤٩) وأحداثها^(٥٠) التي لا تخضع إلا لمنطق خاص، هو منطق الخرافة.

فالمطلع الأوّل الذي يحدّد عادة فضاء الأحداث أو موضع انطلاقها وزمنها قد يشير إلى "بلاد بعيدة" أو "زمن قديم"، وقد يشير أيضاً إلى أمكنة مألوفة كبغداد والقاهرة وفلورنسا وغابات أوروبا. ولكن مع هذا الضرب من التحديد أو ذلك، يتسم عالم الخرافة بفارق نظام الكون المألوف. فالشخصيات البشريّة والحيوانيّة تتفاعل مع شخصيات غريبة لا حدّ للمخيّلة في تشكيلها من حيث الحجم والصوت والحركة. وشخصيات الحكاية جميعها قادرة بكفاءة ذاتية أو بمساعدة سحرية على الاختفاء وقطع المسافات الطويلة في لمح البصر والتحوّل من شكل إلى آخر وتحويل الأشياء أو إنشائها من عدم بواسطة كلمات أو حركات محدّدة. وبعض الأمكنة وعناصر الطبيعة خصائص مميّزة أيضاً. فمن العيون ما يتحوّل ماؤها الذكر أنثى أو الإنسان حيواناً، ومن الأشجار ما يثمر ثماراً غير عادية كالجواهر، أو يحمل أوراقاً ذات وظائف سحرية تبحث عنها الشخصيات أو تتأثّر بخصائصها دون معرفة سابقة، ممّا يؤكّد أنّ المكان بمناصره المختلفة ليس مجرد إطار للأحداث والأصنام وإنّما هو مؤثّر في المسار الحدثيّ مساهم في تولّده أو انقراضه (Cairer, 1998).

وقد تحظى الشخصيات، على اختلاف طبائنها، بأسماء أو ألقاب تشعّل يمينها أو مواقعها الاجتماعيّة أو شكلها. وقد توصف بالجمال أو القبح، وبالطية أو الدعاء والخبت أو غيرها. ولكنّ شخصيات الحكاية مسطّحة دون عمق نفسيّ ولا يكا

وصفها^(٥٠) الموجز يتجاوز الأوصاف النمطية، فهي مجرد قائمة بأدوار محدّدة ضمن الحكمة^(٥١) (Belmont, 1999).

وكثيراً ما تخضع الأحداث للمصادفة. فالبطل^(٥٢) الذي يحترم إنقاذ المرأة المختطفة قد يخرج دون تحديد لاتجاه سيره أو خطة للفعل^(٥٣)، فيقطع المسافات قبل أن يجد مساعدة غير متوقّعة. وتتعاقب الأحداث والأعمال بانتقال البطل من مكان إلى آخر ومواجهته عراقيل متنوعة لا يكاد يتجر فيها من خطر حتى يواجه آخر. وتلك المصادفات والأخطار المتتالية هي من جملة مؤلّفات كثيرة للتشويق^(٥٤). وقد يظهر التشويق أيضاً في عناصر من بداية الحكاية لا يعرف البطل والمتلقّي لها معنى إلا في النهاية، كأن يتسلّم البطل من المساعد البشري أو الخارق أشياء دون أن يحدّد له وظيفتها أو أوان استعمالها.

ومع أنّ مواضيع الخرافات في تاريخها الطويل لا تُحصى والعناصر المكوّنة لعوالمها الحديثة تبدو بالغة التنوّع، حاول بعض الباحثين اكتشاف البنى المولّدة لهذه الكثرة. وقد لاحظ الشكلائي الروسي "بروب"، عند دراسته للحكايات الشعبية الروسية، وجود عناصر ثابتة، هي أعمال الشخصيات ووظائفها، وأخرى متغيرة، هي أسماء الشخصيات وصفاتها. واعتبر أنّ الخرافات، على اختلافها، تقوم على عدد محدود من الوظائف، مبرّفاً الوظيفة بكونها "عمل الشخصية منظوراً إليه من حيث دلالاته في سياق الحكمة" (Propp, 1970). وقد أحصى إحدى وثلاثين وظيفة^(٥٥) تدور في فلكها أحداث الخرافات الروسية وأحداث عدد كبير جداً من خرافات الشعوب، وإن كان التعاقب الحديث في الخرافة الواحدة قد لا يستعمل الوظائف كلّها.

ويعترف النظر عن حدود هذه الترسّمة الوظيفية^(٥٦) في تحليل مختلف الخرافات الإنسانية، وعن المحاولات اللاحقة التي اعتمدت التراث الشفويّ عند شعوب أخرى وقّمت مناوئل أكثر تجريداً لكشف البنى العامة في الخرافات والحكايات الشعبية الأخرى، فإنّ الكشف عن الخصائص الإنشائية للخرافة وللحكاية الشعبية عامّة يظلّ رهين الفصل الصعب بل المستحيل أحياناً بين تحقّقاتها المتحوّلة في التداول الشفويّ وصيغها المكتوبة. وذلك المكتوب هو في الحقيقة مستويات وأصناف:

- التكوين المباشر، من جنس ما يقوم به الباحثون في التقاليد الشفوية إلى اليوم.
- التكوين الجامع للروايات المختلفة في صيغة واحدة "أكثر اكتمالاً"، شأن ما فعله الأخوان "غريم" (Grimm) في القرن 19 عند تدوين الحكايات الشعبية الألمانية.

- التنوين المجهول مؤلفوه والمترجمة طبقات النص فيه عبر الزمن. وأبرز مثال إنساني هو كتاب "ألف ليلة وليلة".

- الكتابة الأدبية التي تفيد من التراث الشفوي أو تنشر على مثاله، كما نجد عند ابن المقفع، والكاتب الإيطالي "بوكاتشيو" (Boccaccio) صاحب كتاب "ديكامرون"، والكاتب الفرنسي "برو" الذي اشتهر بكتابه حكايات الجنيات (Contes de fées).

■ المواضع الصلة. - اختبار، أساس بنائي، أسطورة، إصلاح، إصلاح الافتقار، بطل، بنية المعقّلين، تبيير، تخييل، تزاوج الوظائف، تفرّع، حبكة، حكاية، حكاية مثلية، غارق، غير، راي، سيرة شعبية، عجيب، غريب، مرويّ له، متوال فواعل، موتيف، نادرة، وضع أولي، وظيفة.

ن . ب

حكاية عجيبة راجع حكاية شعبية

(Conte merveilleux/Merveilleux tale)

حكاية فلسفية

Philosophical story/Conte philosophique,

الحكاية^(١) الفلسفية جنس أدبي^(٢) ظهر في فرنسا منذ القرن الثامن عشر. ويُطلق المفهوم على الفضة^(٣) التخيلية التي تعتمد المفارقة والسخرية، وتحتز القارئ^(٤) على التفكير والتأمل عبر أسلوب جدلي مستهدفة النقد والإصلاح. وهي أيضاً ذات بناء قصصي تقليدي (وضع أولي^(٥) - اضطراب - وضع نهائي)، وتُستهل عادة بالفاتحة المألوفة في القصص والخرافات: "كان في قديم الزمان"، ولا تدور أحداثها في زمن مخصوص، وغالباً ما تقع في أمكنة مبهمّة. أما شخصياتها فنكرات لا أسماء لها، إذ تعرّض الصفات من قبيل "البري" أو "الساذج" في حكايات "فولتير". ويُعرّض تفسيب الاسم العلم إلى أنّ الشخصية^(٦) وسيلة إلى بسط أطروحة متصلة بقضايا فلسفية مجردة كالوجود والمصير والبعث والاعتقاد.

ومن أشهر الحكايات الفلسفية "كتليد" و"زاديج" و"ميكروميفاس" لـ"فولتير" و"جاك الجيري" لـ"ديلو" و"أسفار جولفر" لـ"جوناثان سويت". وهذه الحكايات منها ما يستلّ روايات فلسفية^(٧)، وهو ما يدلّ على عدم استقرار المصطلح.

ولا نعلم في السرد^(٥٤) العربي القديم حكايات توطدت فيها الصلة بين الأدب والتفلسف يمكن اعتبارها حكايات فلسفية من قبيل 'حتم بن يقطان' لـ 'ابن طفيل'، والحكايات الحكيمية الواردة على ألسنة الحيوان في 'رسائل إخوان الصفا' التي تطلق عليها عادة تسمية الخرافة الحكيمية (Apologue).

» المواء ذات الصلة. - حكاية، جنس أدبي، رواية، رواية فلسفية.

عج

حكاية مثلية

Fable - Apologue/Fable

الحكاية المثلية جنس سرديّ وجيز موغل في القدم شأنه شأن أجناس وجيزة أخرى كالخرافات والأساطير^(٥٥) والحكايات^(٥٦) ونشأ مثلها في مهد النشاط الحكائي الشفوي عند شعوب عديدة. فقد ذهب الظنّ بالدارسين إلى أنّ هذه الحكايات التي تنفطع فيها بالبطولة شخصيات حيوانية والتي تصوّر عالمها قد نشأت في الهند. ولكنّ الأبحاث الأنثروبولوجية بيّنت اشتراكاً إنسانياً في إنتاجها وتداولها تداولاً شفويّاً تربّيت عليه ضروب من المحاكاة^(٥٧) والتحوير وتداولاً كتابياً لم تغفل الترجمة فيه أيضاً من التحريف، فراجع اهتمامهم بإشكالية الأصل والمصدر وانصرفوا إلى النظر في إشكاليات أخرى مثل وظيفة هذا الجنس السردّي في المجتمع والخصائص الأسلوبية والبنوية التي تنطوي عليها نصوصه ورحلتها في المكان والزمان (Encyclopaedia Universalis).

ولقد استغرقت الحكايات المثلية في مختلف الثقافات زمناً طويلاً للانتقال من الشفويّ إلى المكتوب، ومن وضعية الخطاب المجهول مؤلفه إلى وضعية النصّوص المنسوبة. وقد تُسبت الحكايات المدوّنة عن الروايات الشفوية أحياناً إلى علم من الأعلام تناولت الكتب القديمة والحديثة اسمه دون أن يكون ممكناً ضبط دوره الدقيق وحدود مساهمته، شأن الحكيم الهنديّ 'بيدا' (Bidpai) الذي زعم ابن المقفع أنه اعتمد كتابه المترجم إلى الفارسية 'وحوص' 'لافتوتين' على إعلان دينه إزاه، وشأن 'إيزوب' (Esop) الكاتب المفترض لمجموعة من الحكايات المثلية اليونانية والذي قد يكون عاش في القرن السادس ق م، وقد مثل الإنتاج المنسوب إليه مصدراً للمحاكاة والاحتذاء عبر القرون وخاصة عند الكاتب الرومانيّ 'فاذر' (Phaedrus) (Reay, 1946).

وكان مسار التحول من الحكايات الشفوية المجهولة المؤلف⁽⁵⁴⁾ إلى النصوص المكتوبة المنسوبة قد ظلّ في عالم الشرق القديم والإسلامي محافظاً في الغالب على ثرية الخطاب. فالحكاية المثالية لم تحتج إلى النظم لإبراز أدبيتها إذ ظلت قصة نثرية عند "ابن المقفّع" (ت 142 هـ) و"سهل بن هارون" (ق 3هـ) والكتاب المجهول له "الأسد والغواص" (ق 5هـ/ 11 م) و"ابن هريشاه" (ت 854 هـ) ، وإن وجدت محاولات لتحويل "كليلة ودمنة" شعراً شأن ما فعله "أبان اللّاحقي" (ت 200هـ) أو "ابن الهيثريّة" (ت 509هـ). أمّا في التاريخ الأدبي الأوروبي فقد صاحب ذلك التحول اختيار للنظم. وبرزت في القرن الميلادي الأول تجربة الروماني "فادر" وفي القرن السابع عشر تجربة الفرنسي "لافونتين".

ومع أنّ الحكايات المثالية في مختلف الثقافات المذكورة قد كانت في الغالب قصصاً أبطالها⁽⁵⁵⁾ شخصيات⁽⁵⁶⁾ حيوانية، فإنّ تعريفها بذلك وحده يظلّ قاصراً. فمن جهة نجد نصوصاً عديدة من هذا الجنس لا يدور الخطاب⁽⁵⁷⁾ فيها على عالم الحيوان، فالشخصيات⁽⁵⁸⁾ الإنسانية كثيرة في حكايات "ابن المقفّع" و"فادر" و"لافونتين" ، ومن جهة أخرى نجد الحيوانات شخصيات قصصية فاعلة بل متكلمة أحياناً في أجناس سردية شفوية أخرى كالخرافات والأساطير والسبر الشعبية⁽⁵⁹⁾.

الحكاية المثالية قصة موجزة ذات بنية سردية بسيطة، وتندرج عادة في سياق التضمين وإن كانت هي نفسها تنبني على التضمين أحياناً. وسواء أكان أبطالها من الحيوانات أم من البشر فإنّ صفات هؤلاء الأبطال تتميز بالثبات ، فالقويّ يظلّ قويّاً والمثقل يظلّ مثقلّاً. ثم إنّ هذه الحكايات تستهلّ غالباً أو تردف بجهاز حجاجي يسطر لها مقصداً أخلاقياً واضحاً. فمن أهم ما يميّز الحكاية المثالية أنّها قائمة على ثنائية السرد⁽⁶⁰⁾ والاعتبار. وكثيراً ما تتجسّد هذه الثنائية في البنية النصية بشكل ظاهر صريح. فتتسرّ العبرة سرد الحكاية أو تلوه.

وقد يقرم النصّ المثليّ أحياناً على بنية ثلاثية، فيتكوّن من وحدات ثلاث: التقديم وهو يحقّق الوظيفة التضريرية، والسرد الذي يحقّق الوظيفة التمثيلية، والتعليق وهو يحقّق الوظيفة التأويلية (فرج بن رمضان، 2002). ومثال ذلك ما نجده في حوار بين شترية ودمنة في "كليلة ودمنة" : "إذا اجتمع المكورة الظلمة على البريء الصالح كانوا خلقاء أن يهلكوه وإن كانوا ضعفاء وهو قويّ، كما أهلك اللّذّب والغراب وابن أوى الجمّل حين اجتمعوا عليه بالمكر والخديعة والخيانة. قال الشتر شترية: زعموا أنّ أسداً كان في أجمة مجاورة [...] ولَمّا ضربتْ لك هذا المثل لتعلم أنّه إن كان أصحاب

الأسد قد اجتمعوا على هلاكهم غيبي لست أقدر أن أمتنع منهم ولا أحترس..^(١) (ابن المقفع، كلیلة ودمنة).

ومهما تكن النزعة التعليمية منكشفة والعبارة بارزة فإن الحكاية المثلية هي في جوهرها شكل من القصة الرمزي، إذ تتجلى صورة مجازية استعارية قائمة على مشابهة ومماثلة بين حقيقة عامة وقصة مفردة تجعل مثلاً لتلك الحقيقة مجسداً لها. ولفظ "المثل" كثير التواتر في "كلیلة ودمنة". لكن المعنى العام المراد يظل باطناً مستوراً يُدفع القارئ^(٢) إلى استخراجها من تحت حجاب السرد ومعناه الأول الظاهر.

ولا شك في أن هذه الخاصية الاستعارية الجامعة بين الظاهر والباطن، أو بين المعنى ومعنى المعنى، تجعل من الحكاية المثلية خطاباً يتجاوز الإمتاع بالسرد إلى المعالجة والإقناع بفكرة والدعوة الصريحة أو الخفية إلى التعلم من تجارب الإنسان والاعتبار بها. ولذلك لم يكن غريباً أن تفتح هذه الحكايات أو تختتم بحكم أو ترد على أسئلة شخصياتها عبارات حكمية، مما يوضح أن الحكاية المثلية إن هي إلا تسريد^(٣) للأمثال والحكم التي راجت في ثقافة محددة أو عند شعوب عديدة بفعل الثقافة. وهذا يفسر اعتماد الحكاية المثلية في عوالمها الحكائية عالم الغابة والحيوان رمزاً لعالم الإنسان، ويفسر كذلك أن زمنها زمن مطلق وإن كانت شخصياتها إنسانية أحياناً. وإذا كانت الحكاية المثلية قد ظهرت بعد مراحل التداول الشفوي في شكل نصوص كتابية منسوبة إلى أعلام، ومفردة أو متجاورة ضمن مجاميع، فإنها قد تكون أحياناً منظومة ضمن نصوص مرتبة وأكثر طولاً تقوم فيها بوظائف متعددة، وإن كان من الممكن عزلها أو نقلها إلى نصوص مرتبة أخرى.

وفي الأدب العربي القديم تماذج عديدة من النصوص المرتبة التي تضمنت حكايات مثلية، من أبرزها وأقدمها "كلیلة ودمنة". ففي هذا النص ونصوص أخرى متأثرة به من قبيل "الأسد والغزاس" و"فاكهة الخلفاء"، تتمثل الشخصيات الحيوانية والإنسانية بحكايات تبرز بها مواقف في مسار القصة أو ترد إنشاء مواقف جديدة عبر المعالجة والإقناع. فتمثل الحكاية المثلية مستوى من المستويات السردية^(٤) التي يؤثر بعضها بعضاً بفعل التماس البنية السردية القائمة على التضمين بالانفتاح والتفرع في هجرات كثيرة أحياناً.

ولكن الحكايات المثلية، سواء أكانت متولدة من تقلبات التداول الشفوي أم منشأة على شاكلة تلك المتداولة شفوتاً، تكتسب عند كتابتها واندراجها في نص^(٥) مكتوب خصائص ناشئة من التفاعل مع نصوص وأجناس كتابية مجاورة. فبالإضافة إلى احتلالها

مواقع في مستويات سردية متعدّدة ضمن بنية التضمين، وذلك التعمّد من خصائص الكتابة لا المشافهة، تبدو النصوص المثليّة المؤطرة^(٥١) أو المضمتة حاملة لأصداء من الأمثال والجكم والأشعار وأنماط من الكتابة كالسجع وضروب أخرى من البليغ والترسل والإنسناد وطرائق الاستشهاد بالنصوص اللغوية والأدبية وغيرها. (دائرة المعارف الإسلامية، E12 ، بكار، 1988، كيلطو، 1988، فوج بن رمضان، 2001 ، 2002)

► المواد ذات الصلة. - أسطورة ، بطل، حكاية شعبية، خطاب قصصي، شخصية قصصية، محاكاة ، مستويات سردية، نصّ ، نصّ سرديّ.

ن. ب

حكي راجع حكاية

(Histoires/Story)

حكي راجع قصة

(Récit/Narrative)

حكي راجع سرود

(Narration/Narrating)

حكي زائف راجع حكايتي زائف

(Pseudo-diégétique/Pseudo-diegetic)

حوار

Dialogue/Dialogue

الحوار أسلوب من أهمّ أساليب القصة مثل الوصف^(٥٢) والسرد^(٥٣) بحصر المعنى. ورغم هذه الأهميّة فإنّ منظري السرديات^(٥٤) لم يخضوه بدراستات نظريّة معمّقة. فد'جوناثان^(٥٥) (Genette, 1972) مثلاً لم يدرسه في ذاته وإنّما نظر إليه من زاوية المنة^(٥٦) أو السرعة^(٥٧). ووصف أشكال وروحه في النصّ السرديّ^(٥٨)، إذ قد يُنقل قسم منه في

الخطاب المباشر^(٥٠) حيناً وتُنقل قسم أو أقسام أخرى في الخطاب المروي^(٥١) أو الخطاب غير المباشر^(٥٢) أو الخطاب غير المباشر الحر^(٥٣) أحياناً أخرى. فعند حين يُنقل نقلاً مباشراً مشهداً^(٥٤). واعتبره مجمل^(٥٥) عند وروده مسروداً. وقاربه من زاوية الصيغة^(٥٦) وتحديداً من زاوية المسافة^(٥٧). ويعني بها المسافة بين الحوار ومرجعته من جهة وبين الحوار والمروي له^(٥٨) من جهة أخرى. وتكون بعيدة عندما تنقل الأقوال المتبادلة نقلاً غير مباشر وتقرّب بل تنزع إلى الاقتراب في صورة نقل الحوار في الخطاب المباشر الذي هو من أشد أنماط الأقوال المنقولة محاكاة لما يفترض أنّ الشخصيات^(٥٩) القصصية نطقن به.

ويعدّ الحوار موطناً من أهم مواطن تعدّد الأصوات^(٦٠) في النصّ السرديّ (أصوات أعران السرد^(٦١) التخيليتين وعوني السرد الواقعيين، المؤلف^(٦٢) والقارئ^(٦٣)). وينتهي بوظائف متعدّدة كالإيهام بالواقع والوصف والإخبار ورسم ملامح الشخصيات ودفع الحركة القصصية والإسهام في بناء الحكاية^(٦٤) بالتמיד لأحداثها و/أو بالارتداد إلى ما مضى منها ممّا تعمّد الراوي إسقاطه و/أو بالإشارة سلفاً إلى ما لم يلقه السرد بعد.

ومنذ أوائل تسعينيات القرن الماضي اغتنمت دراسة الحوار القصصيّ بفضل الأبحاث المهنّية خاصّة بالتداوليّة^(٦٥) وبالتفاعل القوليّ^(٦٦) والمحادثة العاديّة. فبدأت تظهر ملامح نظريّة خاصّة بالحوار الروائيّ من رؤاها "جان ميشال آدم" (Jean-Michel Adam, 1992) و"سيلفي دورر" (Sylvie Durrer, 1994, 1999). فحدّد بأنّه الأقوال المتبادلة بين شخصيّتين فأكثر منذ لحظة الالتقاء إلى لحظة الافتراق مع ما يصحب هذه الأقوال من هيئات وإسماءات وحركات وكنّ ما يخبر عن ظروف التواصل نود جميعها في شكل خطاب إنشائي^(٦٧). ودّوس في ذاته وفي علاقته بسياقه القصصيّ. فعند وحدة نصيّة مكوّنة ومكوّنة إذ يُكوّن: ح غيره، النصّ القصصيّ، وتكوّنه وحدات مترابطة هي الأعمال اللغويّة^(٦٨) والتدخل^(٦٩) والتبادل^(٧٠). وله، في الآن نفسه، داخل العمل القصصيّ استقلاليّة نسبيّة إذ يختلف عن سائر المكوّنات أ-رب وبينه وأنداطاً.

فللحوار أسلوب مخصّص يحاكي الأسلوب الشفويّ. فله، بوصفه محادثة، من الشفويّ المرجعيّ خصائص كبعض عيوب النطق والمعجم العامّي والتنظيم والتكرار والصمت والحذف التركيبيّ الظاهر في هذا التبادل: "ممتي نلطي؟ - غداً". وله، بوصفه مكوّناً من مكوّنات العمل القصصيّ، خصائص تقريبه من المكتوب كالمعجم الفصح وسلامة التراكيب. وللحوار بنية نظريّة ثلاثيّة شبيهة ببنية المحادثة اليومية: تحية أو تبادُل افتتاح وتبادل أو وسط أو جوهر الحوار (أو التفاعل القوليّ) وتحية أو تبادل اختتام

(Kerbrat-Orecchioni, 1990, 1995). وغالباً ما تنشأ هذه التبادلات بعضها إلى بعض بروابط متينة تزد إلى احترام المتحاورين قوانين الخطاب^(٥) أو قواعد المحادثة^(٦) كأن تزد التحية ويجاب عن السؤال.

إلا أن الحوار غالباً ما يرد مبتوراً، وأكثر مكوّناته عرضة للبتر أو 'التغيب' التبادليان الافتتاحي والاختتامي. ويكون ذلك حين يؤقّبان دوراً علائقيّاً صرفاً (التمهيد لجوهر التفاعل أو موضوعه الأساسي بالنسبة إلى الأوّل والتخفيف من حدّة الفراق بالنسبة إلى الثاني). وعندما يُتّبان (أو يثبت أحدهما) فذلك دليل على أن وظيفتهما (أو وظيفته) تتجاوز الدور العلائقي. فالراوي، وهو يتوسّل بالحوار، لا ينسخ واقعاً سبق النصّ وإنما ينشئ عملاً قصصيّاً له منطق وقوانينه الخاصة التي تفرض أن يكون الحوار تامّاً حيناً وأن يكون مبتوراً أحياناً أخرى. بل قد يرد الحوار تنقاً لا تتجاوز أحياناً التدخل الواحد.

والحوار أنماط يمكن رفعها إلى ثلاثة حسب العلاقة بين المتحاورين والأعمال اللغوية المهيمنة (Durrer, 1994). فإذا كانت العلاقة غير متكافئة بسبب جهل أحد الطرفين ما يعلمه الآخر هيمن السؤال الحقيقي وجوابه. وبذلك يكون الحوار تعليميّاً تنتقل فيه المعارف والأخبار من الشخصية التي تعلمها إلى الشخصية أو الشخصيات التي تجهلها. ويكون الحوار جدليّاً إذا ما تكافأت العلاقة بين المتحاورين وهيمن التقرير والدحض أو الإثبات والنفي. فإذا قُرّعت المحجّة بالمحجّة إلى أن يُقنع طرف الطرف الآخر أو إلى أن يقتنع الطرفان بالاتفاق على الاختلاف كان الحوار جدليّاً. أمّا إذا تكافأت العلاقة ويؤيّد الحوار بالاختلاف وانتهى به وهيمن التقرير والتقرير المضاد أو الدحض وتمّ الانتقال من موضوع الخلاف الأصلي (رأي أو موقف ما) إلى التبل من ذات الطرف المعار (السباب والتهديد...) فإنّ الحوار يعدّ سجاليّاً.

وأبناً يكن نمط الحوار فإنّ حضوره في النصّ السردّي ودرجته دالّان على العلاقات بين الشخصيات وعلى رؤية المؤلّف للعالم.

«المواقف ذات الصلة... تداوليّة، تفاعل قولّي، خطاب إستادّي، عمل لغويّ، تدخّل، تبادل، قوانين الخطاب، قواعد المحادثة».

حوار داخلي

Dialogue intérieur/ Internal Dialogue

الحوار الداخلي ضرب من المونولوج^(٥٦) الداخلي يظهر في النصوص والمقاطع السردية^(٥٧) بضمير المخاطب. ويتميّز بإقامة وضع تلقّني مشترك بين المتكلّم والمخاطب دون أن يحدث تبادل كلام بينهما. فالمخاطب لا يجيب بل يظنّ شاعداً فقط على الخطاب الذي يلقي أمامه وعنه (Danon-Boileau, 1982). وهو خطاب مصوغة أعماله النحوية في المضارع.

ورغم أنّ الأزمنة لا تخضع في المونولوج لأيّ تنظيم داخلي فإنّ الأمر خلاف ذلك في الحوار الداخلي. فهذا الحوار يسمح بالانتقال بين الأزمنة ويتيح وصف العالم الخارجي دون قطع استرسال تيار الوعي^(٥٨) (Van Rossum-Guyon, 1970) مثلما بيّنه هذا الشاهد: "الشرطي أمامك يعبس قليلاً، يأخذ سيجارة ويشعلها، صوت أبيك يأتي من الداخل [...]". (محمد البازدي، قمع أفريقيا).

وبعدّ الحوار الداخلي علامة حداثة سردية بفضل ضمير المخاطب والمضارع الذي لا يتسّخ واقعاً سابقاً للسرد^(٥٩) ولا يصف أيّ شيء وإنما هو يرتب مرجعاً وبنية ويقّنه في اللحظة التي يخلقه فيها (Danon-Boileau, 1982).

» المواقف ذات الصلة. - مونولوج، تيار الوعي.

٥٦٢

حوارية

Dialogisme/ Dialogism

هو مصطلح له مع "الحوار"^(٦٠) جدلٌ مشترك. وهو ما لم يعزب عن ذهن مبدعه "ميخائيل باختين" حين وضعه للدلالة على العناصر المتباينة داخل الأثر الروائي. فوجود هذه العناصر المشترك وتفاعل بعضها مع بعض حسب نظام بعينه، من شأنهما إنشاء كيان فني واحد هو الرواية^(٦١). وقد انتبه "باختين" (Bakhtine, 1987) لمفهوم الحوارية عندما درس الرواية باعتبارها ملائمة لغوية وأركاناً قصصية، في الآن نفسه. فالرواية، باعتبارها ظاهرة لغوية، تقتضي دراسة خطابها مجاوزة الجملة إلى الملفوظ أي مجاوزة ما هو كيان لغوي مجرد إلى ما هو كيان لغوي يتسرّل في مقام. وقد لاحظ أنّ الملفوظ

مطلما يُميّز عن انتماء المتكلم الاجتماعي والإيديولوجي يخضع لإكراهات المقام حيث المخاطب الذي قد يختلف عن هذا المتكلم انتماء اجتماعياً وإيديولوجياً. وهذا من شأنه تقويض مفهومي الانسجام⁽⁸⁾ والأحادية اللغويين. فاللغات تتمتع. أنا الملفوظ الواحد فتتأخر فيه الأصوات إذ يستلزم صوت المتكلم صوت السامع ويستلزمه في الآن نفسه.

وقد بلور "باختين" مفهوم "الحوارية" اعتماداً على إنتاج "دوستوفسكي" الروائي حيث تتمتع الأصوات⁽⁹⁾. ويتجلى هذا التمتع في مستوى الضمائر واللغة مثلما يتجلى في مستوى الأفكار والمواقف. والخطاب الروائي -حسب "باختين"- يتميز بسمات أساسية هي استغلال الواعي المنتظم لبني اللغة "الحوارية"، والحضور المتراقت في ملفوظ واحد لصوت المتكلم وصوت غيره.

ورغم انتماء "باختين" لكون كلام الآخر يتسّزل في الرواية منزلة المحاور المكاني لصوت المؤلف⁽¹⁰⁾ فهو لا يُعتبر منشئ الحوارية في الخطاب الروائي إذ الحوارية، في نظره، ملازمة للرواية في كل عصورها، ماثلة فيها بدرجات متفاوتة، متصلة كأزنيق ما يكون الاتصال بالبنى الإيديولوجية التي تعبر عن مختلف الشرائح الاجتماعية والتي ظهرت في سياقها. وقد ارتبط ميلاد الرواية -حسب باختين دوماً- بالمصور التي شهدت احتزازاً في الإطلاقة المتسلطة للغة الواحدة المتحدة الجوهر في مجتمع محدد أو حضارة معينة. وأعيد فيها النظر بسبب انجاس لغة أو لغات أجنبية في الأفق الثقافي. والرواية، إذ تتمتع فيها أساليب الكتابة ولغات الشخصيات المتعددة وأصوات الأطراف المتصارعة، لا تجتمع فيها هذه العناصر على أي وجه اتفق بل هي تنصهر فيها وتفسطع بوظيفة تركيبية جديدة وتقوم بينها وبين العناصر الأخرى علاقات تضيف على وجودها أبعاداً لم تكن لها في وضعها الأول.

واعتماداً على مفهوم الحوارية التي تنطلق من التفاعل بين صوتي المتكلم والسامع، أقامت "جوليا كريستيفا" (J. Kristeva, 1969) أسس بنائها النظري لمفهوم التناغم⁽¹¹⁾ وتفاعل الخطابات والتصوص بعضها مع بعض.

وقد نبّه "سي. مواران" (S. Moirand, 1990) لكون الحوارية تتخذ بعينين الثنين مختلفين هما الحوارية التآخية، والحوارية التفاعلية. تحل الأولى على ما يميز خطاب المتكلم من خطابات غيره فهو، إذ يستلزم الشاهد ويحدّه ببنية ونهاية، يميز عما يُسمّى التباير التلقيني (Rétroérogénétique énonciative). وهو السمة الرئيسة للحوارية التآخية

هذه. في حين تحليل الثانية على التحليلات المتعددة للتبادل القولّي^(٤). من ذلك أنّ الراوي يفتعل خطابه على قعر جمهوره. فيأخذ في الاعتبار فهم هذا الجمهور وجوابه المؤجل واستجابته ورفضه أيّ إته بتتظر ردود فعل حسنة إزاء فهمه ويستبق ردود الفعل هذه.

« المؤلفات الصلة. - تفاعل قولّي، تفاعل، حوار، رواية، مؤلف، مونولوجية.

١. س. / م. ق.

خاتمة

Closure/Ending

خاتمة

حظيت خواتيم النصوص والخطابات باهتمام الرديئات^(٥٤) في العقود الأخيرة، وإن كانت المسألة قد عُرضت باعتصار في البلاغة التقليدية. فالبلاغة العربية قد انتهت على ضرورة أن يتأقن المتكلم في ثلاثة مواضع من كلامه، وهي الابتداء والتخلص والانهاء "لأنه آخر ما يسمع ويرسم في النفس" (القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة). وأولت البلاغة اللاتينية في دراستها لعناصر الخطبة وخصائصها الضامنة لنجاحها اهتماماً بموضع الاحتتام (Péroraison). فرائه المحلّ الذي يلخص فيه الخطيب موضوع خطابه ويسمى فيه إلى مضاعفة تأثيره في الجمهور.

وقد رأى "فيليب هامون" في مقال له (Hamon, 1975) صار مرجعاً أنّ ذلك المصطلح اللاتيني الدالّ على نهايات الخطب يبدو ممحّضاً للخطاب الشفوي. فآثر استعمال مصطلح آخر (Claude)، قديم هو أيضاً في البلاغة اللاتينية وإن كان قليل الاستعمال، ويدلّ خاصة على الأساليب الإيقاعية المميزة لخاتمة الجملة في النثر أو الجمل الخاتمة لمقطع نصي. ولعلّ المفهوم البلاغيّ للمصطلح في أصل نشأته هو الذي حمل "هامون" على ألا يقتصر ذلك المصطلح على خاتمة النصّ، وعلى أن يقترح شموله للخواتيم النصيّة والخواتيم الداعية، أي خواتيم الفصول وما شابهها من أقسام النصّ^(٥٥).

أمّا الدراسات التي سبقت مقال "هامون" أو تلته فقد اُكثرت في الغالب مصطلحاً آخر: (Closure). وظلّ هذا المصطلح في تجاور وتنافس مع المصطلحين المذكورين ومصطلحات أخرى شأن المصطلح (Exipit) الدالّ في معناه الدقيق على الجملة الأخيرة

من النص، والمصطلح (Epilogue) الدال على فقرة توضع مستقلة في نهاية النص وتقوم بمهمة التلخيص وسرد مآل الشخصيات^(٥٠).

ولما كانت الخواتيم متنوعة تنوعاً لا يكاد يُحصَر بحسب المؤلفين والأجناس الأدبية^(٥١) والمصور، فقد اقترح "هامون" أن تُدرس الظاهرة انطلاقاً من جملة من الثنائيات الثنائية التي تُشكّل صِنَافَة (Typologie) تقريبية ومفتوحة. وفي هذه الصِنَافَة التي استغلّها الباحثون بعده (Maré, 1999)، (Larroux, 1995) وحاولوا تطويرها، تميّز الخواتيم الداخلية من الخارجية، والخواتيم المحافظة المتدرجة ضمن معيار أجناسي من المخالفة المجذبة. وتقابل النهايات المتوقّعة والمعلّنة النهايات غير المتوقّعة. وتختلف الخواتيم التي تبدو قوّة النبرة بارزة الأسلوب عن التي تبدو ضعيفة خافتة. وتتواجه الخواتيم المفتوحة وغير المفتوحة.

ويصرف النظر عن تفاعل هذه الثنائيات وشمولها للظاهرة، انتبه الباحثون لما تفرضه بعض الأجناس الأدبية وغير الأدبية من معايير تخصّ الخاتمة كما تخصّ غيرها من مواقع النصّ وعناصره. فمثل أجناس تُقنّن بدرجات متفاوتة نهايات النصوص المتدرجة فيها شأن الحكاية المثلّية^(٥٢) المنتهية بالعبارة، والخطبة الدينية الإسلامية المنتهية بالدعاء، والغرافات المنتهية بانتصار البطل^(٥٣) ومجازاته بعد صراع طويل، والمقامة^(٥٤) التي تنغلق بانكشاف المكثّي ونبريره لتحيله، وقصص الرحلات^(٥٥) التي يكون ختام النصّ فيها ذكر العودة إلى الديار، والمسرحيات التراجيدية التي ينتهي مسارها الحدثي بالموت، وروايات التحقيق البوليسية^(٥٦) التي يتكثّل المشهد الأخير فيها بالكشف عن المجرم الحقيقي من بين مجموعة من المتهمين.

وقد حظيت الخاتمة في الأجناس الأدبية الحديثة أيضاً بمترلة في تحديد الخصائص والفوارق الأجناسية. فالشكلانتي الروسي "إسخابوم" قد اعتبر أن من مميّزات الأقصوصة^(٥٧) نهايتها الحاسمة وغير المتوقّعة، بينما تميل الرواية^(٥٨) إلى الخاتمة الضعيفة الهادئة (الخطيب، 1982). ولكنّ النصوص السردية التخيلية الحديثة، تبدو أقلّ انصياعاً للمعايير وأكثر سعيّاً إلى جمالية المخالفة والتفرّد. ولذلك تثير خواتيمها من الإشكاليات ما لا تثيره النصوص التقليدية أو المتدرجة في جمالية التقليد.

فمن الأسئلة المطروحة سؤال الحد: أين تبدأ الخاتمة النصية؟ وهو سؤال يُطرح خاصّة على النصوص التي لا تميّز الخاتمة فيها باستقلال فضائي طباعي، أو التي يكون الخطاب فيها مترسلاً غير منقسم إلى أقسام أو فصول، أو يكون الخطاب على العكس منشقلاً كثير الفواصل ومتعدّد الوحدات.

وقد تبيّن مهمة القارئ^(٥٥) حين يوجد مقطع أخير من النص، مهما يكن طوله، حاملاً علامات معلنة عن النهاية. ومن ذلك ما نجده في رواية "يوسف القعيد" أخبار عزة المنسي، التي وُسم فصلها الأخير بـ "مشهد غتامي" وهو يقابل فصلها الأول "مشهد افتتاحي"، وقُسم المشهد الغتامي نفسه إلى مقاطع صغرى كان عنوان الأخير منها "خاتمة المشهد" (القعيد، أخبار عزة المنسي). وقد تكون العلامات الدالة على النهاية ذات طابع أجناسي تثير ذاكرة القارئ وتذكّره بالمعهود لدنّه من النصوص، أو ذات طابع سرديّ عبر تغييرات ظاهرة في الخطاب القصصي^(٥٦) كالإسراع في وثيرة السرد^(٥٧) والنزعة إلى التلخيص والتحوّل في المقام السردّي^(٥٨)، أو ذات طابع ميتاسرديّ حيث يتغلب الراوي^(٥٩) معلّقاً على مرويّه ومعلناً بشكل صريح نهاية الفصّة^(٦٠)، كما في خاتمة "المتشائل" لـ إميل حبيبي. فالتنصّل يُفتح بصيغة إسنادية تُذكّر بالسرد العربي القديم: "كتب إليّ سعيد أبو النعس المتشائل قال". أمّا مقطعه الأخير فيبتدئ بالقول: "يرغب المحترم الذي تلقى هذه الرسائل المجيبة أن يبلغكم بأنّها كانت تُرد عليه مدعوغة في بريد عكا. ولذلك ظلّ يبحث في عكا عن مصدرها حتى قادته قداما إلى مستشفى الأمراض العقلية". فالرواية تنتهي ببحث الراوي عن صاحب الرسائل التي كوّنت متن الرواية والتحقيق في حقيقة وجوده. وهو يوجّه خطاباً إلى المرويّ لهم^(٦١) لمساعدته على بحث يُبته هو نفسه لجوهره: "كذلك مضى المحترم الذي تلقى هذه الرسائل المجيبة وفي قلبه رغبة في أن تُساعدوه في البحث عن سعيد هذا. ولكن أين سنبعثون؟ ماذا صدقتم حكاية النجاح إلى إخوته الفضائيين ورحمت تبعثون عنه في دياميس عكا القديمة فقد بهيكم ما أصاب المحامي مع المجنون [...] فكيف ستعثرن عليه يا سادة يا كرام دون أن تتعثروا به؟" (حبيبي، المتشائل). وربما تجلّى الراوي في نهاية بعض الروايات في صورة المؤلّف المعلن عن ظروف الكتابة وحلوه المكتوب. وهكذا قد يكون المقطع الغتامي محدّداً وجلّي الملامح. ولكنّ علاقة الراوي بمرويّه وبالمرويّ له تسمي إلى تشويش مقروية النص وتزيد مهمة القارئ حسراً.

إنّ الخاتمة في علاقة عضوية بمختلف عناصر البنية النصية وخاصّة الفاتحة^(٦٢). ولذلك يهتمّ المؤلّفون بالاختتام اهتمامهم بالابتداء. ويبدو ذلك جليّاً في موقف "مارسيل بروست" الذي صرّح في إحدى رسائله بأنّه كتب الفصل الأخير من الجزء الأخير من روايته "بحثاً عن الزمن الضائع" إثر كتابته الفصل الأوّل من الجزء الأوّل. والمؤلّف

عامةً يوكل للخاتمة وظائف لا تقتصر على إشعار القارئ بأن القصة المروية قد شارفت النهاية . فخاتمة النصّ السردي⁽⁶⁾ لا تتطابق بالضرورة مع نهاية المسار الحدثي، إذ قد ينتهي النصّ وتبقى النهاية معلقة. وقد ينتظر القارئ، اعتماداً على المنطق الحدثي في القصة المقروءة أو على المؤلف من النصوص الشبيهة، خاتمة مناسبة لتلك المنطق ثم يُفاجأ بغير المتوقع والمخيب لانتظاره. ثم إنّ الخطاب القصصي لا تتعاقب مقاطعه بالضرورة في تطابق مع منطق الأعمال⁽⁷⁾ وسيروء الحكاية، كما أبرزته الترسيمية الخماسية⁽⁸⁾ عند "لاريفاي" (Larivière, 1974) أو السباعية عند "آدام" (Adam, 1992)، ولذلك فإنّ الخاتمة النصية قد توافق قطعاً من المقاطع الأولى أو الوسطى من المسار الحدثي (Marti, 1999).

إنّ الخاتمة النصية موضع يبنى فيه المؤلف اكتمال الخطاب وانفتاحه في آن، ويسمى فيه إلى مضاعفة التأثير في القارئ حتى يسترجع عناصر القصة عبر إعادة القراءة أو التذمّر ويأخذ الخطاب في كَيْتِه شكلياً ودلاليّاً ويذهب في التأويل وإدراك الرسالة ما يتجاوز الظاهر من المرويّ أو الخطاب الراوي. وهذا السعي قد ترجمه أساليب عديدة مثل استعادة الخاتمة لعناصر من العنوان أو الفاتحة أو مواضيع محدّدة من النصّ، ومثل التكثيف الأسلوبي عبر أساليب تصويرية وإيقاعية وحكيمة أو الكشف عن لعبة السرد من أجل كسر الوهم المرجعي⁽⁹⁾ ودفع القارئ إلى تفاعل خطابينّ مخصوص، أو غيرها من الوسائل. وإذا كان المؤلفون على تفاوت في حرصهم على إبراز الخاتمة سردياً وخطابياً، فإنّ الخاتمة مهما بدت هادئة أو متوقّعة تظلّ في علاقة عضوية بالنصّ وموضعاً من أهمّ المواضع التي تتقاطع فيها الكتابة بما هي تشكيل والقراءة بما هي إعادة تشكيل (Odart, 1999; Larroux, 1995; Hamon, 1975).

■ المواضع النصية . - أفصوصة، حكاية، خطاب قصصي، رواية، سرده، سردية، فاتحة نصية، منطق الأعمال، نصّ، نصّ سرديّ.

(*Extradiegetique/Extradiegetic*)

خارج حقلني راجع خطاب خارج الحكاية

(*Extradiegetique/Extradiegetic*)

خارج الحكي راجع خطاب خارج الحكاية

(*Supernatural*)

خارق

حدّ "تودوروف" (Todorov, 1970) الفانتاستيكي^(٥٠) بكونه التردّد الذي يشعر به الإنسان إزاء حدث هو في ظاهره خارقٌ للقوانين الطبيعيّة التي لا يعرف الإنسان سواها. أمّا الخارق الذي يُستعمل في الفانتاستيكي والعجيب^(٥١) والغريب^(٥٢) فهو مجموع الظواهر التي تتدخل للقيام بحدث ما في العالم. وتكون هذه الظواهر على غير ما ألفه البشر. فهم يعرفون العالمَ عالياً من الشياطين والتوابيع أو الجنّ ومضاهي الدماء. وعندما يحدث ما يخالف المألوف لا يمكن لهؤلاء البشر تفسير ذلك بالقوانين التي تموّدوا استعمالها في حياتهم العاديّة (نفسه). ومثال ذلك استعمال "ابن شهيد" التوابيع والزوابع لمرافقة في تلويح شعر الشراء: «قلتُ له: بأيّ أنثى من أنثى؟ قال: أنا زهير بن نمير من أشجع الجنّ. فقلتُ: ما الذي حداك إلى التصدّر لي؟ فقال: هوّى فيك، ورغبةً في اصطفاك؟ قلتُ: أهلاً بك أيّها الوجه الوضاح». (ابن شهيد، التوابيع والزوابع).

والخارق المستعمل في الفانتاستيكي وفي العجيب ليس مثار هلع بالضرورة. لكنّه قد يكون كذلك في الغريب. فالتردد الذي تلقاه الشخصية^(٥٣) والمرونيّ له^(٥٤) إزاء الحدث الخارق أو إرجاعهما هذا الحدث إلى ممارسة سابقة أو نسبة الراوي^(٥٥) الحدث إلى زمن غابر: «كان يا ما كان في قديم الزمان» من شأن هذا كلّ أن يبدّد الشعور بالهلع. من ذلك حديث الشيخ الثالث صاحب البغلة في حكاية التاجر مع العفريت عن المرأة التي سُحقت بغلّة (ألف ليلة وليلة). فهنا المسخّ خارقٌ لمألوف البشر لكنّه لا يستبّ هلعاً.

أمّا ورود حدث خارق لا يثير تفسيره بما يتسنى من معارف، وهذا هو الغريب^(٥٦)، فمعداةً إلى الهلع. من ذلك ما ورد في رواية "إلياس مخوري" "أبواب المدينة" من هلع الرجل الغريب من غموض المكان: هيدور الرجل، فيرى رجلاً يحمل

ومحاً وعلى رأس الرمح ثعبانٌ صغيرٌ. يفتح الثعبانُ فمه ويُلْقِ ذيله على رأس الرمح، والرجلُ برمحه يمشي. وهذا الهلع قد يتجاوز الشخصية والمرويّ له^(٥٠) إلى القارئ الواقعي^(٥١).

كلّ هذا يدلّ على أنّ الخارق إنّما يتولّد من اللغة. فهو من نتاجها وهو الذي يقوم عليها دليلاً. فالشيطان ومضاعو الدماء لا وجود لهم إلّا في الكلمات. واللغة وحدها هي التي تفرّب البعيد أي الخارق من الأذهان عبر التشابه والاستعارات: «الرجل الغريب يرتعد، يشعر أنّه صار وادياً حقيقاً، الهوة تنفتح إلى أسفل» (الباس خوري، أبواب المدينة). وبذلك يصبح هذا الخارق رمزاً لغويّاً شأنه شأن الصور البلاغيّة. فالصور، متى تجسّدت بالكلمات، كانت أقرب إلى الواقع مأخوفاً في سرّيته (Todorov, 1970).

► الموادّ ذات الصلة - صجيب، غريب، فانتاستيكي.

أ.م.

Métalepse/Metalepse

خارقة سرديّة

يندرج هذا المصطلح في مسألة الخطاب القصصيّ^(٥٢). ويعني أشكال التداخل بين عالم القصة^(٥٣) المفضّنة وعالم القصة الإطار^(٥٤) وتخطيط الحدود المنطقيّة بينهما. فعندما نتعدّد في أثر قصصيّ المستويات السردية^(٥٥) نتعدّد القصص والرواة لا يكون العبور من مستوى إلى آخر عادة إلّا بواسطة السرد^(٥٦) باعتبار أنّ وظيفته الأساسية تتمثّل في أن يدرج، في وضعية محدّدة، معرفة ما عن وضعية أخرى سواء أكان المرويّ في الدرجة اللاحقة متصلاً في أحداثه^(٥٧) وشخصياته^(٥٨) بالقصة الإطار أم كان غريباً عنه.

لكنّ تاريخ السرد، وخاصة الرواية^(٥٩)، يقدّم أمثلة متزوّجة للتداخل بين المستويات. فمن ذلك خروج الشخصيات من عالمها واقتحامها العالم المؤكّر لقصتها، كأن تخرج من كتاب تقرأ شخصية قصصيّة لتجاوز تلك الشخصية القارئة وتشاركها في أقوال وأعمال وتؤثّر فيها أو تتأثّر بها. وقد تخرج بعض الشخصيات من لوحة زيتية أو من مسرحية معروضة فتكون مشاركة للشخصيات المشاهدة في المكان أو العمل. ومن أمثلة ذلك حديث الشخصية القصصيّة عن دورها وعن المؤلف^(٦٠) الذي أنشأها وخروجها بذلك من عالم الحكاية^(٦١) إلى عالم السرد والتأليف، كما في رواية «شكاوي المصريّ

الفصح: "أنا الوحيد الذي أعطاه المؤلف فرصة الكلام عن نفسه أكثر من مرة في هذه الرواية المجيبة. وهو لم يعطني هذه الفرصة من أجل سواد عيني. ولكنه وهو يعاني متاعب خلقي اكتشف أنّ لدي بعض القدرات الأدبية [...] لا أقول إقني المؤلف. هناك فوارق بيني وبينه. إنه يسكن بين أربعة جدران وتحت سقف [...] وأنا في القبر كما تعرفون من قبل" (القعيد، شكاوى المصري الفصح).

ونجد الخارقة السردية أيضاً في الاتجاه المعاكس. فقد يقتحم المؤلف أو الراوي حدود القصة المروية كأن يدعو المؤلف القارئ إلى مشاهدة شيء في العالم المروي أو التأثير فيه. كما لو كانا معا جزءاً من ذلك العالم.

والخارقة السردية أسلوب فني لا يقتصر حضوره على السرد الأدبي، فاستعماله في المسرح والسينما عديدة ومتنوعة (Genette, 1972, 2004).

■ المواءمات الصلة. - خطاب على الخطاب، خطاب قصصيّ، سرد، شخصية، راي، قصة إطار، مؤلف، مستويات سردية.

ن . ب

Khobar/Averral

خبر

الخبر شكل أساسي من أشكال السرد^(٥٠) العربي القديم، وربما أطلق عليه اسم الحديث الذي ارتبط معناه بما روي عن الرسول صلى الله عليه وسلم من أقوال. ويشترك الخبر مع الحديث النبوي في قيام كلّ منهما على سند ومتن. غير أنّ وظيفة السند في الحديث النبوي هي تحقيق (Véridiction) الحديث أي "البرهنة على أنه حقيقي" قد صدر عن الرسول فعلاً، أمّا في الخبر الأدبي فالإسناد وسيلة للمشاكلة (Vraisemblabilisation) أي [إيهام القارئ]^(٥١) أو السامع بأنّ الخبر ممكن الوقوع إن كان مداره على الأحداث^(٥٢) ويمكن القول إن كان مفاده على الأحاديث* (محمّد القاضي، 1998).

إنّ هذه البنية الثنائية القائمة على السند والمتن تشقّت عن أصول الخبر الشفوية. وقد ظلّت تلك السمة عالقة بالخبر حتّى بعد أن تطوّر وأصبح ينشأ في رحم الكتابة. ومن أهمّ ما ترتّب على تلك السلسلة من الأسماء التي تسبق كلّ متن أنّ الخبر ظلّ شكلاً سردياً مجهول المؤلف^(٥٣)، لأنّ مبدعه، وإن أنشأه من عند نفسه إنشاءً، يتعيّن

عليه بفعل مواضع الخير أن ينسب إلى غيره وأن يوهم بأنه لا يبدو أن يكون نافلاً له يردّ ما سمعه وينقله بأمانته. " وإذا كنا نجد في العربية كلمة الشاعر للدلالة على قائل الشعر، وكلمة الخطيب للإشارة إلى صاحب الخطبة، فإن كلمة الأعرابي لا تدل إلا على راوي الخبر والقصّة^(٥٦) والمكايّة^(٥٧) (محمد القاضي، 1998).

إنّ هذا الوضع المتخصص هو الذي جعل الخبر وحدة سردية مستقلة متقلة من سياق إلى آخر ومن كتاب إلى غيره ومن مؤلف إلى سواء وكأنها ملك مشاع أو نهب مشاع، وهو ما سمي بظاهرة "إعادة الإنتاج المتكرر" (Stefen Leder, 1988). ولئن صيغ في حالات كثيرة أنّ الخبر يصلنا من خلال نقلة أغلوه سماعاً أو انتسخوه من الكتب ليس لهم منه إلا الرواية، فإنّ الخبر منذ القرن الهجري الثالث على الأقلّ أعيد يفلو متوالاً للوضع ومجالاً للإبداع، غير أنّ مبدعيه كانوا يبللون قصارى الجهد ليتخفوا ويتواروا علبين ابتكارهم ثوب التكرار موهمين أنّ إبداعهم ليس إلا وجهاً من وجوه الاجترار.

وبناء على ذلك ظهر أثر المشافهة في متن الخبر فجاء قائماً على بنية بسيطة تشدّ مكوّناتها في الأغلب الأهمّ ثنائية سردية واحدة تردّ مرة أو تتكرّر في الخبر الواحد من قبيل الاستخبار والإخبار، والطلب والاستجابة أو عدم الاستجابة، والفعل^(٥٨) وردّ الفعل، والتحويل، واللغز... ومدار هذه المترنّ هادة على إيراد ماثور الأقوال، ومن ثمّ فإنّ بلاغة الأقوال فيها مقدّمة على سريّ الأفعال. ومما ترتّب على ذلك أنّ أدب الأخبار 'يقدم القول المحكم على البناء المحكم' (محمد القاضي، 1988)، لذلك كثيراً ما ينقطع الخبر حين تنطق الشخصية^(٥٩) بالقول البليغ ويترك ماها هملأ.

على أنّ بنية الخبر يمكن أن تكون مركّبة، وقد يتولّد التركيب من تكرار البنية البسيطة الواحدة أو من التضمين أو من النظم^(٦٠). وتتميّز الأخبار بتقدم الوظائف^(٦١) على الشخصيات، وهو ما يتجلّى في نسبة العمل^(٦٢) أو الأعمال نفسها إلى شخصيات متعدّدة. وبذلك تكون الوظائف في الأخبار معقّلة لعنصر الثبات في حين تمثّل الشخصيات فيها عنصر التحوّل.

أمّا خطاب الخبر فسمته الرئيسية أنّه يقوم على 'أسلوب سرديّ يقدم في إهاب أسلوب تمثيلي'. وهذه المعقّلة تهب الراوي^(٦٣) حريّة أكبر في التدخل تحت ستار الحياد (محمد القاضي، 1988). ولما كان الراوي يعمل على التخفي والتوازي فإنّ الخطاب السريّ في الأخبار يتسم عادة بالاعتصاف والاختصار على ما هو ضروريّ لإيقاع الأثر في القارئ أو السامع. غير أنّ تنقّل الخبر وتماور الرواة إمّا في أطوار زمنية مختلفة

ومتباعدة أحياناً ربما يشر أمر التوسع في الخطاب على نحو ما يظهر في نماذج من الأخبار المتأخرة التي صارت مجالاً لإبراز قدرة الراوي على تجويد العبارة والإسراف في الثفن.

ويعد أن كانت الأخبار في أول عهدنا ترد تفاريق عصا أخذ الرواة ينشئون بينها ضرورياً من الترابط منها التاريخي ("تاريخ اليمن" لعبيد بن شربة الجهمي، "سيرة"⁽⁸⁾ الرسول" لابن إسحق، "كتاب الأوراق" للصولي، "الوزراء والكتاب" للجهمي)، ومنها الغرضي ("الخلاص" للجاحظ، "عيون الأخبار" لابن قتيبة، "الفرج بعد الشدة" للشمس)، ومنها المختلط ("الأغاني" للأصبهاني). على أن هذا الترابط تطور في حالات قليلة فأنشأ قصصاً تتابع الأخبار فيها وفق غتقة واحدة، على غرار ما نجده في قصص العشاق العذريين التي نؤول أخبارها إلى خمس عشرة وظيفية⁽⁹⁾ هي: التعارف والحب والمخالفة والعقاب والطلب والرد والزواج والمحنة والطلاق والتأزم والتزويج والتفهور والتعذي والوداع والموت.

إن اتصاف الخبر بصفتي الاستقلالية والحركة قد يشر إنشاء علاقات متنوعة بين الأخبار تقوم على التماثل حيناً وعلى التركيب حيناً آخر. ومن ثم أصبح من المألوف أن نجد مشابه بين الأخبار يجسدها حضور وحدات سردية دنيا فيها هي الموتيفات⁽¹⁰⁾. ففي الروايات العذرية مثلاً نفق على موتيف متواتر هو التعرف عن طريق الخاتم، وهو يرد حين يحال بين العاشقين فيرسل المحب غانمه إلى حبيبه عبر وسيط، وسن تراه الحبيبة تتعرف عليه وتترك أن حبيبها قريب من دنارها فتسعى إلى الاتصال به.

من العلاقات التي تطرأ على الأخبار في سيرها الزمنية علاقات التركيب وهي تظهر خاصة في طور نمو الأخبار حين يسمى جامعوها إلى التأليف بينها في مساق واحد، على نحو ما يظهر في عدد من قصص العشاق والشعراء والمثنيين في كتاب "الأغاني". على أن هذا التأليف ما كان ليكون لولا ما قام عليه الخبر من خصائص تجعل الربط بين وحداته أمراً ممكناً سواء كان فلك هن طريق الجمع أو الاحتواء أو المواصلة، أو عن طريق التضخيم والتفصيل والمرحة والتجسيد، أو عن طريق التروية أي لإيراد الخبر الواحد على لسان شخص ثارة وعلى لسان غيره أخرى فتتغير حينه كلما نسب إلى راو جديد.

لقد كان للخبر في الأدب والثقافة العربيين منزلة مخصوصة إذ استطاع أن يتغلغل أغلب ضروب المعارف في القديم ويكون أمناً لها، شأن الحديث والفقه والتاريخ والبلدان والسير والتراجم وغيرها. غير أن المجال الأدبي هو المجال الذي وجد فيه

الخبر أكبر حظوة، فكانت له مع الشعر علاقة طريقة كان الخبر في بدايتها خادماً للشعر ثم ما لبث حين اشتد عوده أن غدا مستخدماً للشعر مستحوطاً على مناطق نفوذه طوراً سائراً منه عابتاً به طوراً آخر. وكفلك كانت صلة الخبر بالواقع إذ بدأ أسيراً للواقع يترسم خطاه ثم سرعان ما انتعق من إساره وتحرر من ريفته، ومن ثم خرج الخبر من مجال الإيديولوجيا المسافرة إلى مجال الإيديولوجيا المقتعة، فتخلّى عن المباشرة والتصريح ومضى يحرز أديته من خلال الإيهام والتلميح.

ولئن كان الخبر بما هو شكل أساسي من أشكال القصة عند العرب قد داخل مختلف ضروب التأليف فقد ظهرت فيه إرهاصات أجناسية على نحو ما تجلّى في أهام العرب وفي قصص العشاق، وحين احتلّ الخبر من الإبداع الأدبي العربي في القرن الرابع للهجرة محلاً رفياً خرج من أحنائه جنس قائم الذات هو المقامة^(٥٠) التي حافظت على بنية الخبر، لكنّها عملت على ترسيخ ثوابت فيه جليدة شكلية ومضمونية، ممّا برّأها لاحتلال موقع هامّ في منظومة السرد العربي قروناً متطاولة.

■ المواقف ذات الصلة. - سرد، قارئ، حدث، مؤلف، قصة، حكاية، فعل، عمل، نظم، سيرة، مقامة، موتيف، وظيفة، شخصية، مستويات سردية، خطاب، رأي.

م. ق.

خبر راجع حكاية

(Histoire/Story)

خدعة

Laurel/illusion

يندرج مصطلح "خدعة" في مبحث الترتيب الزمني^(٥١) وفي سياق دراسة ضروب الاستباق^(٥٢) على وجه التحديد. والخدعة عند "جونات" (Genette, 1972) بارقة^(٥٣) زائفة أو مجرد علامة يورثها المؤلف^(٥٤) لمراوغة القارئ^(٥٥) وتضليله. وقد عبّر "بارت" (Barthes, 1970) "مخاللة وجواباً زائفاً وكتباً". وهي تستخدم في القصة^(٥٦) لإرجاء الإجابة عن السؤال الذي يطرحه اللغز. والخدعة شأنها شأن البارقة ليست استباقاً وإنما هي بلوة تتضح دلالتها في طور لاحق من القصة. وإذا كانت البارقة تهيج القارئ لما سيحدث فإنّ الخدعة تنشئ احتمالاً يتضح بطلانه فيما بعد. ويستند المؤلف إلى كفاءة القارئ السردية

التي تمكنه من معرفة 'البفور' إبان ظهورها ليعرض عليه بوارق أو خدماً، ولكن بمجرد أن يكتسب القارئ القدرة على كشف الخدع وإحباطها يمكن المؤلف أن يعرض عليه خدماً زائفة سيوضح في ما بعد أنها بوارق حقيقية (Genette, 1972).

► المواقف ذات الصلة. - ترتيب، استباق، إنباء استباقي، بارقة.

قد. ن.

خطاب إسنادي

Discours attributif / Attributive Discourse

الخطاب الإسنادي هو العبارات والجمل التي ترد في سرد^(٥٦) مكتوب وترافق الخطاب المباشر^(٥٧) وتستند إلى هذه الشخصية^(٥٨) أو تلك (Gerald Prince, 1978). وهو أداة من أدوات المحاكاة^(٥٩) توقف دوماً على قصور المكتوب عن نقل الشفوي وتكشف عجز اللغة عن أن تكون، في مقام مثاليها، أداة التواصل الوحيدة.

ويكون الخطاب الإسنادي موجزاً عندما يريد الراوي^(٦٠) التركيز في المقول. فيكتفي بتعيين المتكلم وعمله اللغوي^(٦١). ويطول حين يرغب الراوي في شدّ الانتباه إلى القول. فيحين من يتكلم ويذكر عمله اللغوي ويضيف إلى ذلك جرس الكلام ودقته والإيماءات والإشارات ومقام^(٦٢) التخاطب ومعنى الأقوال الخفي.

ورغم أنّ هذا الضرب من الخطاب ليس عنصراً من العناصر التركيبية في النص السرد^(٦٣) فإنّه يؤدي، في صورة استخدامه، أدواراً مهمة أبرزها، حسب برانسي (نفسه)، كونه عامل وضوح في حالتي الحوار^(٦٤) المتعدد الأطراف والتدخل^(٦٥) الذي ينبثق وسط السرد. فهو يمتدق بين الأصوات. فيعين مصدر الكلام ووجهته ويضمن استقلالته ويؤكّد اختلافه. وهو، إلى ذلك، يسهم في رسم صورة الشخصية المتكلمة. ويوجه القراءة أحياناً.

ويتمي الخطاب الإسنادي إلى خطاب الراوي. ولكن هذه النسبة لا تمنعه من أن يتضمن، أحياناً، وجهة نظر إحدى الشخصيات. فيكون بذلك ملتقى وجهات نظر^(٦٦) وموطناً من مواطن تمدد الأصوات^(٦٧) (Ducrot, 1984).

► المواقف ذات الصلة. - خطاب مباشر، حوار، تدخل، عمل لغوي.

خطاب خارجي راجع خطاب من خارج الحكاية

(Discours extradiegetique/Extradiegetic Discourse)

Discours diegetique/Diegetic Discourse

خطاب حكايتي

يرتبط استعمال هذا المصطلح بمصطلح «Diegesis» الذي هو عند «جونات» (Genette, 1983) العالم الذي تحدث فيه الحكاية^(٥٦). ويختص الخطاب الحكائي بنقل عالم متخيّل^(٥٧) له زمان ومكان^(٥٨) معينان، وفيه تجري أحداث^(٥٩) تنهض بها شخصيات^(٦٠). فالخطاب الحكائي إذن خطاب يحمل حكاية يُنقل وقائعها راو^(٦١). وكلّ خروج من نطاق العالم المذكور ينجز عنه عدول عن الوظيفة الحكائية للخطاب الحكائي كأن يجنح الراوي إلى التعليق على الأحداث أو إلى الحديث عن كيفية سرده^(٦٢) الحكاية. وعندئذ يصبح الخطاب خطاباً من خارج الحكاية (Abdallah Mdarbel Alaoui, 1988). فالخطاب الحكائي إذن وجه من وجوه الخطاب القصصي^(٦٣) الذي يشمل الفضة^(٦٤) بكلّ مكوناتها.

► المواد ذات الصلة: - تخييل، شخصية، حكاية، راو، حدث، سرده، خطاب قصصي، قصة.

٢-٢-٤

Discours romanesque/Novelistic Discourse

خطاب روائي

يرجع استعمال هذا المصطلح إلى «باغتين» (Balzhien, 1978) الذي يعرفه بكونه ظاهرة اجتماعية لا يتفصل فيها الشكل عن المضمون. فليس الخطاب في الرواية^(٦٥) شكلاً محضاً. وليس هو مجرد حامل لأبعاد إيديولوجية. بل هو خطاب أدبي من أبرز خصائصه أنه كلام معقد البنى. ووجه التقيد فيه أنه ظاهرة متعددة الأساليب واللغات والأصوات. ولذلك فالخاصية الأسلوبية للجنس الروائي تتمثل في اجتماع أساليب مختلفة في الملفوظ الروائي نفسه. فالخطاب الروائي خطاب إتشائي. وإتشائيته^(٦٦) ليست منحصرة في الظاهرة الشكلية. وإنما تتجسّم في توجهاته الحوارية^(٦٧) التي تقتضي اجتماع

لغات مختلفة وأصوات متعلّقة وأساليب شتى. فكلّ ملفوظ مسكون بأصداء استعمال له مختلفة في سياقات أخرى تتفاعل في الرواية فتكوّن ماهيته الأدبية. وهذا ما يسمّيه 'باختين' الحوار الداخلي للخطاب.

وبهذا المفهوم للخطاب يتّسع مجال الرواية التي تصبح مفرداً في صيغة الجمع. فتفتح على أجناس أدبية^(٢٤) مثل الشعر والأقصوصة^(٢٥) وأجناس غير أدبية مثل الدين ودراسة العادات (نفسه). ويمكن أن نسوق هذا المثال لتوضيح الطابع الحواريّ والتعددي للخطاب الروائي: 'وعاشرت العفاريّة الكفرة والجنّ المؤمنين والغلمان كالبدور والقيان كالشموس وعرّاس البحار والبنات الطيور اللاتي يخلعن ريشهنّ فإذا لهنّ حسن يدوّخ العقول كأنهنّ الحور العين، ونعمت بملس القمصان البندقيّة، الذهبية منها والمشمشيّة والمطرزة بأسلاك النّقة على نساء لهنّ شعور كالحرير ووجنات كرحيق الأرجوان وأنوف كحدّ السيوف وشقاء كالعقيق وحبّ الرّمان' (إدوار الخرفاط، ترابها زعفران).

في هذا المقطع كلام قاله ميخائيل وهو مراهق يحلم بالنساء. فكان كلامه مشعباً بأجواء الكائنات الخارقة في كتاب 'ألف ليلة وليلة' وأفكار المسلمين يؤمنون بالجنّ والإنس وبالحوور العين كما جاء في القرآن الكريم. فهذا الكلام إذا ذو طابع حواريّ تفاعلت فيه أصوات مختلفة.

» المولف ذات الصلة. - خطاب، إنشائيّة، نمذّة صوتيّة، ملفوظ، حوار.

٢٠٢-خ

خطاب سرديّ راجع خطاب قصصيّ (Disours narratif| Narrative Discours)

Métadisours|Metadiscourse

خطاب على الخطاب

هذا المصطلح يشترك مع مصطلحات أخرى مشابهة كالميتالغة (اللغة الواصفة أو ما وراء اللغة) Métalangage والميتاتواصل Métacommunication في الدلالة على جعل اللغة نفسها موضوعاً للكلام من حيث قواعدها المجرّدة وصيغها التعبيرية أو من حيث تحقّقاتها الخطائية وأشكالها التواصلية.

وقد بيّن ياكسون (1963) منزلة الوظيفة الميتالغوية عند بيان وظائف اللغة وارتباطها بالعوامل المكوّنة لعملية التواصل اللغوي. فبالإضافة إلى قيام اللغة بالإخبار عن العالم المحيط والإحالة على المرجع (الوظيفة الإحالية أو المرجعية *référentielle* Fonction) وتعبير المتكلّم عن ذاته وانفعالاته (الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية *F. expressive* ou *émotive*) وحرصه على إقناع المخاطب والتأثير فيه (الوظيفة الإقناعية أو التأثيرية *F. conative*)، تقوم اللغة أيضاً بثلاث وظائف: هي التنبيهية (*Phatique*) حيث يحرم المتكلّم أثناء الخطاب على استمرار الاتصال مع المخاطب، والوظيفة الإنشائية (*F. poétique*) حيث يكون الكلام منظوراً إليه في ذاته وليس مجرد وسيلة لتقديم مضامين محدّدة، والوظيفة الميتالغوية حيث تنعكس اللغة على فاتها وصفاً لقواعدها وإبرازاً لخصائصها.

وإذا كان ياكسون (1963) قد بيّن أنّ الوظيفة الميتالغوية لا تتجلى في دراسات المناطقة واللغويين الذين يجعلون اللغة موضوعاً للدرس والتدبر فحسب، وإنما تتجلى أيضاً في الكلام اليومي، فإنّ الدراسات النطقية^(٥٦) والتداولية^(٥٧) التي نظرت إلى اللغة في الاستعمال قد انتهت لاتساع الظاهرة وتنوعها بحسب الوضعيات الخطابية. فصيغ مصطلح * الخطاب على الخطاب * للدلالة على نظر صاحب الخطاب الشفوي أو المكتوب في خطابه أو خطاب غيره نظراً بدور على ما هو لغوي محض أو بما هو متصل بخصائص الخطاب ومقاصده وطرائق إنجازه ومناسبه للمقام^(٥٨)، كالتدقيق في بعض العبارات أو الجمل وإعادة الصياغة والحرص على مفاتيح حرفية أو مجازية والاعتذار عن غفوة تعبيرية وانسحاب إلى الموضوع أو المطالبة به وتأكيد بعض الأقوال أو حذفها وغير ذلك (Maingueneau, 1996).

ويتخذ الخطاب على الخطاب في النصوص السردية مستويات عديدة وأشكالاً مختلفة متفاوتة من حيث الظهور والخفاء. فقد اعتبر هامون (Hamon, 1977a) أنّ النصّ السردية^(٥٩) قد يحاكي في مواضع منه العملية الميتالغوية كما تتجلى في مداخل المعاجم. فالوصف^(٦٠) يقوم على تسمية مكتشفة متبوعة بتوسعة تُعرّف بالموصوف وتحدّد عناصره. وتبدو بعض أسماء الأعلام التاريخية والتمثيلية والكلمات المعينة التي خرجت من معجم القارئ أو المستحدثة التي لم تدخل بعد معجمه والمصطلحات المختصة بمجال مهني أو حرفي وحدات لفظية مثيرة لاستغهام القارئ ومشغلة فراغاً دلاليّاً بسنّه المؤلف^(٦١) بشرح على لسان الراوي^(٦٢) أو الشخصية القصصية^(٦٣) للحفاظ على مقروئية النصّ^(٦٤). ومن أسئلة هذا الشرح ما ورد في رواية * المتشائل * : * هل هي شيمة عائلتنا.

ولذلك سُميت بالمتشائل. فالمتشائل هي نعت كلمتين اختلطتا على جميع أفراد عائلتنا منذ مطلقتنا القبرصية الأولى. وهاتان الكلمتان هما المتشائم والمتفائل (حبيبي، المتشائل).

وقد يتدخل الراوي لتبليد إيهام محتمل ناشئ من استعمال سجل لغوي على لسان إحدى الشخصيات القصصية. فيقوم بالترجمة، كأن ينقل المقطع الكلامي من لهجة هامة إلى العربية الفصحى: "لم يرق لوالدتي نزع الشباب فأجابها وكأنها تقرأ في المنديل: أن * تخطفني * في حياته يا بنتي - أي أن تهربي مع رجل آخر - علماً بأن والدتي تحفظ شجرة العائلة عن ظهر قلب" (نفسه)، أو ينقل المقطع الكلامي من لغة أجنبية إلى العربية. يقول نعيمة مخاطباً أمين الريحاني: "جئنا على ذكر جبران وأبيه، ويكلمتين إنكليزيتين أفرغت فيهما رأيتك في أدب جبران. وهما *Mawkiah sentimentabam* ومعنى الأولى وهو نعت للثانية: * مليخ، مقرز، كرهه المذاق *، ومعنى الثانية: * عاطفة مائعة تصنع الرقة * (نعيمة، سجون ج 3).

وفي مستوى العلاقة بين الشخصيات القصصية، من الجائز أن يتضمن خطاب الشخصية تعليقاً على خطابها ذاته أو خطاب غيرها، شفوياً كان أم مكتوباً. نجد ذلك في الروايات التراثية⁽⁸⁾ أو في النصوص السردية التي تتضمن رسائل وخطابات أخرى مختلفة. ونجده كثيراً في المقاطع الحوارية كما في هذا المقطع من رواية "الشحاذ": "هل أحلثك عن رأي الطباعة؟ / - وهل للطباعة رأي؟ / - قالت إن الرجال السعداء الناجحين عرصة للعين / - وهل تصنفين ذلك؟ / - كلا طبعاً ولكن الحيرة تحملنا أحياناً على تجربة أي شيء / - إذن ما عليك إلا أن تتفني مع شيخة زار / - ألا ترى أن السخرة لم تكن من شيتك * (محفوظ، الشحاذ).

ومثلاً لا يخلو كلام الراوي أحياناً من تعليق على كلام الشخصيات وخطاباتها يتناول مظاهر مختلفة، قد ينعكس خطاب على خطاب القصصي⁽⁹⁾. فيكشف بعض ملامح انتظامه ويشير إلى مفاصله وأقسامه وعلاقاته الداخلية. وهذا مما يدخل ضمن وظيفة من وظائف الراوي الأساسية وهي التنسيق والتنظيم. ويكون خطاب في هذه الحالة خطاباً ميتاسردياً (Genette, 1972) (Métanarratif).

وإذا كان من وظيفة الراوي التنسيقية التصريح بانتقاله بين سلاسل حدثية متزامنة أو الإعلان عن الارتداد⁽¹⁰⁾ أو الاستباق⁽¹¹⁾، وإذا كان من علامات حضوره أيضاً طي سرده التعليق وشرح بعض الأمور التي يراها مهمة عند المروي له⁽¹²⁾ والإبانة عما يراه مفيداً، فإن الخطاب على الخطاب في النصوص السردية، من هذه الزاوية، ظاهرة قديمة

ملازمة للسرد في مختلف تجلياته الشفوية والكتابية وفي مختلف أجناسه. ومثال ذلك ما يقوم به الراوي في الخرافات^(٤٥) أو السير الشعبية^(٤٦) من تعريف بما ورد في خطابه من غوامض أو إحالات على أمور سبقت الإشارة إليها، وما تراءى في الحكاية المثلثة^(٤٧) من سمي راوي الحكاية إلى تنبيه المروي له إلى المفزى منها وقياس وضعيته على الوضعية المروية: * «ولما ضربت لك هذا المثل لتعلم أن الخبّ والخفيعة ربما كان صاحبهما هو المغبون. وإنك يا فتنة جامع للخبّ والخفيعة والفجور وإني أخشى عليك ثمرة عملك * (ابن المقفع، كلیلة ودمنة)، أو ما يقوم به الرواة المؤلفون في أدب الأخبار^(٤٨) من بيان للمصادر ونقد للرواة الثواني وتحقيق في المرويات وتعليق على عناصر منها وتبرير للسرد وتكراره (القاضي، 1998).

وفي القرنين 18 و 19، نجد في روايات ستيرن وديدرو وليرك وستاندال وفلوبير وغيرهم مظاهر عديدة من تدخّل المؤلف ضمن نصّه في ضروب من الاستطراد والتعليق معزّجاً بطرائق تشكّل السرد حرصاً على تنظيم عناصره واتسجابه مبرّراً القول في مسائل والصمت عن مسائل أخرى بل مبرّراً الخطاب الميتاسردي أو خطاب النص على النص (Métatexte) محيلاً على مصادر وسلط معرفيّة وعلى روايات أخرى للمؤلف نفسه أحياناً منافساً مناقشة جاذبة أو ساخرة مواضعات الكتابة والرواية (Stallone, 2006; Boedas, 1997).

الظاهرة قديمة إذن وإن كان التنظير لها حديثاً. فقد تنامي الوعي النظري والنقدي بتأثير من الفروقات اللسانية وخاصة بتأثير من تطوّر الظاهرة نفسها لدى الروائيين المحدثين. وأصبح الخطاب على الخطاب يحتلّ مواضع استراتيجية من النص تمثّل حدوداً خارجية معلنة بداية النص وانتهاءه شأن العناوين والمقدمات والتنبّهات، أو داخلية معلنة بدايات الفصول أو الأقسام وانتهائها والتحوّل من نمط سردي إلى آخر وتغيير الصوت السردي وغيرها (Hamon, 1977).

ولئن كانت هذه المواضع تتضمّن وجوهاً من وهي المؤلف الجمالي وتفكيره في الكتابة، فإنّ الكثير من النصوص الروائية ما بعد الواقعيّة قد كشفت بنها السردية والتنصية عن تداخل بين الخطاب القصصي والخطاب على النصّ، شأن * الرواية في الرواية * (Roman dans le roman) حيث تكون الكتابة حديثاً من أحداث الحكاية المروية وتكون قصّة التأليف مؤطرة للقصّة المؤلّفة. ومن نماذجها العربية ثلاثية يوسف القعيد 'شكاوى المصري القصص'. وليست * الرواية في الرواية * إلّا مظهراً من مظاهر اتّجاه الكتابة الروائيّة الحديثة في لغات عديدة إلى قطع الصلة مع تصوّر الواقعي القائم على

التمثيل^(٥٠) والوهم المرجعي^(٥١) وسعيها إلى الكشف عن لعبة السرد ومواضع الكتابة. وضمن هذا الاتجاه تندرج النصوص التي وُسمت في الإنكليزية منذ بداية السبعينيات بمصطلح الميتاتخييل أو الميتافكشن (Metafiction). فالفنّ فيها يبرز وعيه بذاته باعتباره صنعة ويلتفت إلى طبيعته اللغوية والنضية وتأمل في هويته السردية والفنية وعلاقة القص بالواقع وتاريخ الأدب والكتابة (غريس ، 2001).

ويعتبر النظر عن اختلاف المصطلحات الدالة على هذه الظاهرة الروائية والسردية بشكل عام بين اللغات أو في اللغة الواحدة، فإنّ اكفاء الرواية على ذاتها بتصوير سريرة إنتاجها وجعل الكتابة موضوعاً لها قد يكون محلّ تأويلات متباينة. فقد يعتبر ذلك انقطاعاً عن العالم ودليلاً على اختناق الرواية وقد يعتبر تسامياً على الواقع وتهدداً للأوهام الواقعية والمرجعية (بندكو، 1989).

► المواءمات الصلة. - انسجام، توحيد، تخيل، تمثيل، حكاية، خطاب قصصيّ، راوٍ، رواية، سرد، قصة، قصة في قصة، قصة على قصة، مؤلف، مرويّ له، مقام، نص سرديّ، وصف، وهم مرجعيّ.

ن - ب

خطاب على خطاب قصصيّ راجع خطاب من خارج الحكاية

(Discours métanarratif / Metanarrative Discourse)

Discours indirect / Indirect Speech

خطاب غير مباشر

يتدرج الخطاب غير المباشر في مبحث المسافة^(٥٢) من الباب الخاصّ بالصيغة^(٥٣) في الخطاب القصصيّ^(٥٤) عند "جونات" (Genette, 1972). وهو عبارة عن ضربٍ من الأقوال المنقولة عن الشخصية^(٥٥). ولكتّنها لا تخرج عن نطاق لغة الراوي^(٥٦) الخاصّة به أي إنّ قول هذه الشخصية يُصاغُ بعبارة الراوي المذكور كأن يقال: ذُكِرَ زيدٌ أنّه كثير التنازل أو يُقال: رَغِمَ زيدٌ أنّ الوقت ليس مناسباً للعمل. ففي كلا المثالين لم يُنقل قول الشخصية بلغتها ولسانها ويضمير المتكلّم العائد عليها وإنّما نُقِلَ بِلغة الراوي مستنداً إلى ضمير الغائب. ويكوّن الخطاب غير المباشر منطوقاً وقد يكون غير منطوق من قبيل:

* قال زيد إنه كلما حاول القيام بشيء مفيد انتشعت أمامه الأبواب* أو قال زيد في نفسه إنه محظوظ.

وقد تم تناول الخطاب غير المباشر من الناحية التلفظية^(٤٠). فلم يُغَيَّرَ خطاباً مشتقاً من الخطاب المباشر^(٤١) كما هو متداول عند الإنشائيين وإنما اعتبر خطاباً طريفاً من الناحية التركيبية وقد أُعْدِلَ به عن كلام الشخصية الأصلي تلفظاً ومقاماً وجانباً من المضمون. ومما يؤكد ذلك أن الخطاب المباشر مستقل عن خطاب الراوي من الناحية التلفظية في حين أن الخطاب غير المباشر يرجع إلى قائل واحد هو الراوي يقول ما قالته الشخصية بلسانه. فلا تحدث قطعة تلفظية بين تلفظ^(٤٢) الراوي وتلفظ الشخصية كما هي الحال في الخطاب المباشر. ومن أهم ما يُنْجَمُ عن ذلك أن المشيرات المكانية والزمانية الواردة في الخطاب غير المباشر ترتبط بمقام^(٤٣) التلفظ المتملق بالراوي كأن يقول: «أعلمني زيد أمسي أنه باقي في بيته». فالمشير الزمني «أمسي» يرتبط بمقام تلفظ الراوي الناقل الذي ينقل اليوم ما قاله زيد أمسي.

«المادة ذات الصلة. - تلفظ، خطاب قصصي، خطاب مباشر، راوي، شخصية، صيغة، مسافة، مقام.

٢٢ م خ.

Discours indirect libre/Free Indirect Speech

خطاب غير مباشر حر

هو شكل سردي من أشكال نقل أقوال الشخصية^(٤٤) نقلاً غير مباشر. ويذكر 'جوناثان' (Genette, 1972) أن هذا الشكل السردى متولد من الخطاب غير المباشر^(٤٥) باعتبار أنه سرّد بضمير الغائب يروّ على لسان الراوي^(٤٦)، ولكنه شَبَّاهٌ في الوقت نفسه للخطاب المذكور من ناحية قَدَم وجود معلّات للقول. ولهذا سُمِّيَ خطاباً حرّاً غير مباشر.

ومن خصائص الخطاب غير المباشر الحرّ كونه خطاباً مُلْتَبِساً يروّ على لسان الراوي. ولكّنه، في الوقت نفسه، مشبع بالسمات الذاتية المائلة على الشخصية المتكلّمة بكلام غير منطوق من قبيل أساليب التمجّيب والاستفهام والأمر (Genette, 1972, Bamfield, 1995).

وقد جرّؤ علماء القصص التلفظيون^(٤٧) هذا المصطلح. ونظروا فيه من الناحية التلفظية. فنقّروا أن يكون متولداً من الخطاب غير المباشر كما ذهب إلى ذلك

الإتشائيون⁽⁶⁾ واعتبروه وحيداً جنسه أي إنه لا يشبه أي شكل سردي آخر. وقد عده "ريغارا" (Rivara, 2000) شكلاً من أشكال الخطاب الداخلي واعتبره وجهاً بارزاً من وجوه الخطاب ذي التمدد الصوتي⁽⁷⁾. ومن أهم ما يميّز به الخطاب غير المباشر الحرّ من الناحية التلفظية:

أ. غياب أي فطيمة تلفظية بين كلام الراوي وكلام الشخصية أي إن الراوي يُنطق الشخصية دون إعلان من القول ودون تسليم القيادة لها لتكلم ضمن استرسال سردي واضح على عكس ما يحصل في المونولوج المتقول⁽⁸⁾ الذي يقطع فيه الراوي السرد ليسلمه إلى الشخصية. قال في نفسه: «سأنهض باكراً...».

ب. اللبس التلفظي الحاصل باختلاط صوت⁽⁹⁾ الراوي بصوت الشخصية. وهو ما ينتج باب التأويل على مصراعيه لفصط هوية الأصوات المتكلمة في الخطاب غير الحرّ المباشر.

ت. انعدام العلاقة الظاهرة بين الشخصية وخطابها غير المعلن عنه. وهو ما ينتج عنه ذوبان المونولوج⁽¹⁰⁾ الداخلي في السرد (نفسه).

ويمكن تجسيم ذلك في المثال التالي: "وأشرق له جسداً الباذخ مرة واحدة وهي تدخل فوراً تحت الغطاء الرقيق. ماذا أفعل؟ وهي ترقبه بنظرة عبيقة وسرية قبل أن يجد نفسه معها وصدعة اللقاء الجسدين ثم ارتطامهما، هو القانون الأولي والنشوة المكتوبة على العمود القديم؟ ماذا فعل؟ حتى وجد وجهها الناعم المدور ساطعاً بسرته المتوقعة، بين يديه، وتحت شفتيه، كأنه لم ينفصل عنه لحظة واحدة، وكأنه جديد مفاجئ لم يعرف نضوته أبداً من قبل؟ (الخراط، الزمن الآخر). هذا المقطع السردية مضمونٌ بضمير الغائب وقد تولّى الراوي سرّه ناقلاً بعضاً من أحلام شخصية ميخائيل التي لم ينطق بها. وهذا الراوي يقولها بصوته. ولكن بمبارة ميخائيل التي لم ينطق بها وهو بجوار صاحبة زامة. وما التصاویر التي صوّر بها لقاء الشخصيتين إلا من وجهة نظر⁽¹¹⁾ ميخائيل الشخصية الراهية. وليست وجهة النظر بحسب "ريغارا" (نفسه) إلا ضرباً من الصوت المكتوم الذي يطرح صاحبه السؤال ويقدم الآخر بصياغته غير المقولة وينشأ به ذات الصبة الانعكاسية. واللبس التلفظي إنما هو حاصلٌ باجتماع صوت الراوي وصوت الشخصية يدرك ويبرّك لكن بصوت غير مسموع.

► المولفات الصلة. - شخصية، إتشائية، تمدد صوتي، تلفظ، خطاب غير مباشر، راوٍ، مونولوج داخلي، مونولوج متقول، سرد، صوت.

خطاب فوري

Discours immédiat/Immediate Speech

هذا النوع من القول في القصص الحديث تفرغ على أصل واحد هو الخطاب المباشر. وقوامه تخلص كلام الشخصية من سلطان الراوي عليها إذ تتكلم دون أن يأذن لها بذلك. ويكون كلامها كلاماً باطنياً لكن دون أن توجه به إلى شخصية أخرى. وعلى هذا النحو يكون صاحب القول متكلماً ومخاطباً في الوقت نفسه (Genette, 1972). ومما يختص به الخطاب الفوري أو ما تسميه "كُون" (Cohn, 1981) مونولوجاً مستقلاً^(٥) (Monologue autonome) امتزاز النظام الزمني إذ لا يخضع قول الشخصية الفوري لمقتضيات التواصل المادي. ومن خصائصه أيضاً تقطع الأساق النحوية أحياناً وعدم الانضباط أحياناً أخرى بمسألة علامات الوقف. وهو إلى ذلك يهتم بكثافة انفعالية عالية. ومن أمثلة الأمثلة على ذلك أقوال "بلوم" في رواية "هوليس" لـ "جويس" (نفسه).

وللخطاب الفوري تسميات أخرى كثيرة من قبيل "المونولوج المستقل" و"الخطاب المباشر الحر". ويمكن الاستدلال على مفهوم الخطاب الفوري بالمثل التالي: "ماذا فعل؟" وهي ترقبه بنظرة عميقة وسريّة قبل أن يجد نفسه معها وصعدة الفناء الجسدين، ثم ارتطامهما، هو القانون الأزلي والنشوة المكتوبة على العمود القديم؟ ماذا فعل حتى وجد وجهها الناعم المدور ساطعاً يسمرته المتوحجة، بين يديه، ونحت شغفه، كأنه لم ينفصل عنه لحظة واحدة، وكأنه جديد مفاجئ لم يعرف نضرته أبداً من قبل؟ رهيتي تنمو، وحشة، في لحظة واحدة. وتبقى لها أفتان وفيرة الفهي [...] عاليج شهوني حبات رقيقة الجسد تنساب ملثوية حول جسدها وهي تشهد بتفت مطالبها المعارة" (الخراط، رامة والتين).

ينقسم هذا الشاهد إلى قسمين: قسم من الكلام غير بارز وهو من قبيل الخطاب غير المباشر الحر^(٥) المصوغ سرفياً بضمير الغائب والمشيّع بلاتية المذوك لذاته ولما حوله وقسم من الكلام مشدّد عليه في آخر الشاهد. وهو من قبيل الخطاب الفوري المستقل من قول الراوي والمقطوع عنه إذ لم يملن عنه. وما فيه من مشيرات زمانية من نحو الحاضر المستخلص من المضارع إنما يعود إلى القاتل بصوت مكتوم، صوت مبخائل وقد صيغ قوله بضمير "الأنا" واشتمل على تقييدات المتكلم رغبة في صاحبه رامة وهو يصبر إليها كما اشتمل على انفعالاته إزامها.

« المولدة ذات الصلة. - خطاب مباشر، واد، شخصية، مونولوج، مونولوج مستقل.

٢٠٢ خ.

خطاب قصصي

Discours narratif / Narrative Discourse

الخطاب القصصي مصطلح مقابل للمصطلح الفرنسي المذكور وترجم أيضاً خطاباً سردياً لدى بعض الدارسين. وهذا المصطلح يختص بفن القصة^(٥٦). ولذلك فهو خطاب يتميز من سائر الخطابات الجارية مثل الخطاب السياسي والخطاب الإشهاري والخطاب الاقتصادي والخطاب الثقافي وغيرها من الأنواع الخطابية.

فالخطاب دالّ كلامي منسق يتجاوز حدود الجملة الواحدة، وفيه وية تنادي مجموعة من المتألم. أمّا صفة "القصصية" أو "السردية"^(٥٧) اللاحقة به فهي التي تسمه وتخصصه إذ هو الحامل للمتلول القصصي. وقد جعل "جونات" (Genette, 1972) مصطلح الخطاب القصصي رديفاً للنص السرد^(٥٨) من ناحية كينونة اتينائه، كما مائله بالدالّ باعتباره شكلاً لغوياً وبالملفوظ القصصي من حيث كونه مفقوداً من الكلام بصير من استعمال مخصوص للغة. وقد وسع "جونات" (نفسه) المصطلح ليصبح معادلاً لمصطلح قصة^(٥٩) لأنه في الوقت نفسه دالّ من خلاله تشكّل الحكاية وفيه يتجلى نشاط الراوي^(٦٠) وهو يروي الأحداث والأحوال والأقوال. وقد جعل الخطاب القصصي المجال الذي تدرس فيه العلاقات بينه وبين الأحداث التي يحملها وبينه وبين الفعل السرد^(٦١) الذي ينتجه (نفسه).

لكن للخطاب القصصي مفاهيم أخرى أكثر خصوصية. فقد يُعرّف من ناحية النشاط التلقيني فيكون منظوراً إليه من ناحية زاوية إنتاجه وتلقيه، والمعتبر في ذلك التواصل السرد^(٦٢) بين القائلين في النص سواء تعلّق الأمر بالشخصيات^(٦٣) تتكلم في النص أو بما يقوم من تواصل بين الراوي والمروي له^(٦٤) (Van Den Heuvel, 1985).

ومن مفاهيم الخطاب القصصي أيضاً كونه مجالاً يتناول تداول الأقوال بين جهات مختلفة بين المؤلف^(٦٥) والقارئ^(٦٦) وبين الراوي والمروي له وبين الشخصية والشخصية وبينها وبين ذاتها لا سيما في المونولوج^(٦٧) الباطني. والمعتبر في هذا المفهوم للخطاب الأعمال اللغوية^(٦٨) الدائرة بين مستعملي اللغة في مقامات^(٦٩) شتى وكيفيات تداولها بين

المتخاطبين. وللخطاب القصصيّ معنى آخر يتعلّق بارتباطه بخطابات أخرى في النصّ فينظر إليه من زاوية ارتباطه بتصوص أخرى.

«المواضع الصلّة» - قصّة، تلَقُّظ، نصّ، عمل لغويّ، قارئ، مؤلف، مونولوج، مقام.

خ.٤.٤

خطاب مؤسَّب

Discours stylisé / Stylistic Discourse

الخطاب المؤسَّب هو خطاب تهيمن عليه كلمات موسومة بسمّة يتهدّد على لسان المؤلف^(٥٤) أو الراوي^(٥٥) أو الشخصية^(٥٦).

وكثيراً ما يُفهم من بعض الكلمات أو التراكيب إحالتها على البيئة التي منها جاءت والتي يكثر استخدامها فيها. وهذا ما يسمّيه "بايلي" (Bailey) «الآثر الحاصل من استدعاء بيئة ما» (Ducrot & Todorov, 1972). ويتجسّم الخطاب المؤسَّب في بعض الاستعمالات العامّة أو الشمرية.

وورود هذه الاستعمالات على لسان أحدهم يعني وجوباً تعدّداً صوتياً^(٥٧). ففي المفردة الواردة يحضر على الأقلّ صوت المتلفّظ بها وصوت الكامن وراءها ممّن سارت على لسانه. ويتمّ الاستخدام بأحد شكلين: إمّا بمسايرة معنى اللفظ المستخدم وإمّا بمضادته. ومثال ذلك لفظ "البضّاصين" الذي يعني، في العاميّة المصرية، المرابّين والمخبرين. فمتدما يستعمل "الفيطاني" هذا اللفظ في "الزمني بركات" (1991) بما يحمله من إحالة على العانة وعلى الفهر وعلى التخبّي وعلى التحاشي من ناحية، وبما يخدم مقصده من إبراز هذه المعاني جميعها، من ناحية أخرى، يُستى صنيعة أسلوب. ويتّضح ذلك من خلال قوله في الرواية نفسها: «.. بل أوضّحو وصرّحو إلى زكريّا بن راضي أحد نواب علي بن أبي الجود، وكبير بضّاصي السلطنة، أنّه لم ينقل ما يعلمه إلى علي بن أبي الجود».

أمّا إذا كانت الغاية من استعمال الكلمة استعمالاً مقابراً ورتما مضاداً، فالأمر يتعلّق آنذاك بالمحاكاة الساخرة^(٥٨). (Bakhtin, 1929/1970). من ذلك ورود كلمة "البضّاص" في رواية "إبراهيم دوغوثي" "أسرار صاحب السر" في المعنى الذي

استخدمه "الفيطاني". لكنّ دلالة اللفظ، في تونس، على الضُّرّاط يعطي الكلمة بعداً هزلياً: «وذهب البضاؤون يكتبون تقاريرهم إلى "صاحب الشرطة" الذي عبّث الوليد منذ ساعات». ولا يمكن، عموماً، أن تسلم كلمة ما من هذا النمط من الدلالة المحيلة على البيت. وإن سلمت فالأمر يتّصل بالدوجة لا بالنوع.

► المواد ذات الصلة: - راوي، شخصية، محاكاة ساخرة.

1. من.

خطاب مباشر

Discours direct/Direct Speech

يندرج الخطاب المباشر في قسم أنماط نقل الأقوال في النصّ السرديّ^(١) مقابل قسم نقل الأحداث في نطاق السرد^(٢) (Genette, 1983). وقوام هذا الخطاب قولٌ يصدر عن إحدى الشخصيات^(٣) فينقل بحرفيته. وتكمن مهنة الراوي^(٤) في إبراز كلام الشخصية الذي ينتهي إلى المرويّ له^(٥) بطريقة مباشرة أي دون وساطة هذا الراوي كأن يقال: قال زيد: «سأزورك هذا المساء». ويرد الخطاب المباشر في أشكال هي الحوار^(٦) والمونولوج^(٧) (Genette, 1972) والخطاب الثوري^(٨).

وشهد الخطاب المباشر تطوراً حاسماً في القصص الحديثة تمثل في تحوّل إلى ما أسماه «جونات» خطاباً ثورياً (Discours immédiat) قوامه أن نتكلّم الشخصية كلاماً داخلياً دون إذن من الراوي يعن عن انتقال القول إليها.

وقد تناول دارسو القصص الخطاب المباشر دراسة تُلَفُّظِيَّةَ وسوء بظاهراً منقولاً (Discours rapporté)، كما سقوه (Rivara, 2000) غرضاً (Citation). ومن أهم السمات التي رأوها في هذا النوع من الخطابات القطيعة التُلَفُّظِيَّةَ بين تُلَفُّظِ الشخصية وتُلَفُّظِ الراوي. ذلك أنّ التُلَفُّظَ الأوّل مُضْمَنٌ في التُلَفُّظِ الثاني وأن لكلّ تُلَفُّظَ مقامه^(٩) والمشير التي تعود عليه. ولَمّا كان ذلك كذلك فإنّ نقل الأقوال بطريقة الخطاب المباشر كثيراً ما يكون منقوصاً لعدم التمكن من نقل المقام الذي قيلت فيه. ولذلك فإنّ صِدْقَ نقل الأقوال في الخطاب المباشر لا يكون كاملاً لأنّ الأقوال شديدة الارتباط بالمقام والأوضاع التي قيلت فيها. وهو ما لا يمكن نقله جميعاً (نفسه).

وكثيراً ما يكون للراوي تأثير في القول المنقول يتجلى في تحجّمه في السياقات المقاليّة والمقابلة التي فيها يقل قول هذه الشخصية أو تلك.

«المواضع التي تصلح... - تلفظ، حوار، راي، شخصية، قصص، مقام، مونولوج، نص سردي».

خ-٢٠٢

خطاب محوّر راجع خطاب غير مباشر (*Discours transposé/Indirect Speech*)

خطاب مرجعي (*Discours référentiel/Referring Discourse*)

يكون الخطاب مرجعياً عندما ينهض بشور تعيين ما هو خارج عن نطاق القول من عناصر. وقد تكون هذه العناصر ملموسة كالطائر والشجرة والقلم. وقد تكون مجردة مثل الحرية والحب. ويكون المرجع المحال عليه قائماً في التاريخ متداولاً بين الناس كالخبز. ويكون هذا المرجع متخيلاً^(٥١) لا يوجد حقيقة (إلا في النص السردى^(٥٢) Charles (1998) W. Kreidler من قبيل شخصية^(٥٣) سعيد مهران في "اللحن والكلاب" لـ "نجيب محفوظ". ويكون المرجع ممكن الوجود في النص التخيلي كخان الخليلي النصي في رواية "خان الخليلي" لنجيب محفوظ. ويكون غير ممكن الوجود كالثنين الكائن الأسطوري في "رامة والثنين" لإدوار الخراط.

ويشتمل الخطاب المرجعي على العناصر التالية:

- العبارة المرجعية (*Expression référentielle, Referring Expression*). وهي تلك التي بها يمين المرجع المحال عليه. فقولنا: "هذا قلم" عبارة مرجعية لأنها تحيل على مرجع مخصوص هو القلم.

- المرجع (*Référence*). وهو الذي تحيل عليه العبارة المرجعية. فالقلم في المثال السابق هو المرجع المحال عليه.

- عمل الإحالة (*Acte de référence*). وقوامه إعلان القائل عن نية الإحالة على شيء بعينه بقصد تعيينه لمخاطب في مقام معين (Searle, 1977). فقولنا: "هذا قلم". ملفوظ يحمل عمل إحالة ينهض به قائل^(٥٤) يشير إلى مشار إليه (القلم). وهذا القائل هو أنا يتوجه إلى مخاطب ليعين له، في مقام^(٥٥) معين، موضوع عمل الإحالة "القلم". كأن يترجم بهذا القول إلى طفل لا يعرف معنى "القلم" فيكون المقام مقاماً تعليمياً.

ويجري الخطاب المرجعي في سياقات ثلاثة. فقد يُستعمل في سياق الإحالة على مراجع تقع خارج نطاق القول كـ "الكتاب" و "الحزن" وفي هذه الحالة تكون الإحالة على المرجع إحالة مباشرة. وقد يُستعمل في سياق إحالة الكلام على نفسه. فتكون الإحالة عائدة (Anaphorique) عندما يتعلّق الأمر بذكر ما سبق تعيينه في النصّ بواسطة أدوات لغوية مثل الضمائر كأن أقول: "جاء زيد فأكرمناه". فالضمير في "أكرمناه" يحيل على زيد إحالة عائدة. وقد يُستعمل، أخيراً، في نطاق الإحالة على المتكلم والمخاطب في النصّ. ويكون ذلك بواسطة المثيرات (Jacques Moeschler, Anne Reboul, 1994).

وقد بدأت السرديات^(*) تستعمل هذا المصطلح في مجال تناولها للنصّ السرديّ من جهة الأوصاف^(*) التي يركّز فيها على الموصوفات وما يطرا على تكرّر ظهورها من تغيير ومن جهة التعبير^(*) بالتركيز على الكيفيات التي بها يدرك المبرّر^(*) الأشياء. بل إنّ الحديث من المرجع نفسه بطرق مختلفة ليعكس تطوّرًا في الحكاية^(*). وحسبنا دليلاً على ذلك الحديث عن الجنس في نصّ "وياني القطار" لـ "محمد البساطي". فصورة المرأة عند الراوي تبدأ من خلال أصوات يسمح لها مع أبيه وهما في الصندوق عندما كان صغيراً. ثمّ تتجسّم صورة المرأة في جهازها التناصليّ بصوّر على الطين. ثمّ تتمثّل في البقرة يطأها الثور لتصل إلى صورة المرأة التي يحبّها، في الأجل، الراوي في شبابه. فتطوّر صورة المرجع هو، في الوقت نفسه، وجه أساسي من تطوّر الحكاية^(*) في النصّ^(*).

وتشارك القصة التخيلية والقصة الواقعية (Récit factuel) في الإحالة على مراجع. ولكنّ الفرق بين المرجع في هذه والمرجع في تلك أنّ المرجع في القصة التخيلية لا وجود له حقيقةً في واقع البشر. أمّا المرجع في القصة الواقعية فموجود. وهو ما نقف عليه في السيرة الذاتية^(*) وفي قصص الرحلة؟ والمذكرات؟.

المواد ذات الصلة. - خطاب، تخييل، قصص، شخصية، قائل، مخاطب، مقام، سرديات، وصف، نبير، حكاية، سيرة ذاتية.

خطاب مروي

Narrated Discourse/Disours raconté

هذا النوع من القول مندرج في قسم قصّ الأقوال^(٥٤) المقابل لقسم قصّ الأحداث^(٥٥) في نطاق ما أسماه "جونات" (Genette, 1972) مسافة^(٥٦) في نظرية الخطاب القصصية^(٥٧). وهو يتميز من الخطاب المباشر^(٥٨) والخطاب غير المباشر^(٥٩) باتساع المسافة بين الكلام كما قالته الشخصية^(٦٠) وما نقله الراوي عنها نقلاً ينحرف به تماماً عن أصله حتى أنّ القول ليتحوّل إلى مجرد حدث^(٦١) يُسرّد. فما كان في الأصل كلاماً يصبح حدثاً يُروى كأن يقول الراوي: "شكر زيد صديقه". فالراوي لم ينقل لنا قول الشخصية، وإنما اكتفى باختزاله في فعل "شكر". وبهذا يصبح القول مندرجاً تماماً في سرد^(٦٢) الراوي. ومثل الخطاب المرويّ كمثّل الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر يكون يسرد القول المنطوق كما يكون ينقل القول غير المنطوق كأن نقول: "قرّر زيد الاستشهاد" بدلاً من القول: "قال زيد في نفسه لا بدّ من الاستشهاد".

» المواد ذات الصلة. - خطاب مباشر، خطاب غير مباشر، راوٍ، شخصية، سرد.

خ ٢٠٢

خطاب مسرّد راجع خطاب مروي

(Discours narrativisé/Narrativized Discourse)

خطاب من خارج الحكاية

Discours extradiegetique/Extradiegetic Discourse

إنّ قوام هذا المصطلح انصراف الراوي^(٦٣) ومن وراءه المؤلّف^(٦٤)، عن الحكاية^(٦٥) التي هو بصدد روايتها إلى التعليق على الأحداث^(٦٦) فيها مثلاً أو إلى الحديث عن كيفيات سرده^(٦٧) هذه الأحداث. ويقابل هذا المصطلح مصطلح الخطاب الحكائي^(٦٨) الذي يتولّى الراوي فيه قصّ وقائع الحكاية وأطوارها دون التدخل في عالمها الداخلي (A. Madarshi Aloui, 1988). وإذا كانت التعليقات على الحكاية من قبيل ما يبدو غير ضروريّ لفهم منطقتها فإنّ لها كبير قيمة في الروايات^(٦٩) الحديثة من ناحية ما تخلقه من اتفاق أغرى لفهم الحكاية والتعامل مع هذه النصوص الروائية.

ويتكوّن الخطاب من خارج الحكاية من نوعين من الملائيف:

- النوع الأول وقوامه ملفوظ يعبر عن مواقف الراوي وأحاسيسه إزاء ما يحكيه من أحداث تنهض بها شخصيات^(٥٤).

- النوع الثاني وقوامه ملفوظ يشتمل على غريب من التخاطب بين الراوي والمروي له^(٥٥) أو بين الراوي والشخصية أو بين المؤلف والراوي. ومن الأمثلة على ما تقدم نذكر هذا المثال:

"وتضحك بريارا بصوتها الأجش فيخيل إليّ أنّ أركان الليل البهيم اهتزّت تحت وقائع إصهار^(٥٦)."

والآن وقد تقابلت مع البحر وجهاً لوجه ماذا تراك تكتب وتقول ؟ لمن ستحكي وقد غابت من النقص شهرزاد يا جرّذ^(٥٧) (ب) (فرج الحوار، الموت والبحر والجرد). في النصّ نوعان من الملافظ: الملفوظ (أ) وهو ملفوظ حكاية تدخل فيه وقائع الحكاية بين البطل^(٥٨) وصاحبه بريارا وتعليق الراوي عليها، والملفوظ (ب) وفيه يسأل الراوي نفسه عن غاية الكتابة وعن الجهة التي سيتوجّه إليها إذا كتب قصّة وقد غابت شهرزاد.

إنّ هذا المصطلح يجرّد مصطلحاً آخر من جنسه يستعمله بعض المنظرين هو الخطاب على الخطاب^(٥٩) (Métadiscours). وهو يقتضي أن يتكلّم الراوي عن عملية سرده أي عن الخطاب الذي ينجزه وعن كيفيات صياغته (Van Den Heuvel, 1985) وله أنواع مختلفة.

المواد ذات الصلة. - راي، مؤلف، حكاية، سرده، خطاب حكاية، ملفوظ، شخصية، مروي له.

خ ٢ ٢

خطاب منقول راجع خطاب غير مباشر (Discours transposé/Reported Discourse)

(Sommaire/Summary)

خلاصة راجع مجمل

وال

(Motif/Motiv)

دافع راجع مотив

(Modèle actantiel/Actantial Model)

دوائر العمل راجع منوال الفواعل

(Rôle actantiel/Actantial Role)

دور عاملي راجع دور فاعلي

Thematic Role/Rôle thématique

دور غرضي

إذا كانت الأدوار الفاعلية^(٥٦) تحدّد جانباً ممّا تتّركّب منه الشخصية^(٥٧) التي استعاض عنها التحليل السيميائي بالتمثّل^(٥٨) فإنّ جانباً آخر يظنّ بحاجة إلى الإبراز هو ذلك الذي تكوّن صور النصّ.

ولا يتمّ ذلك إلّا إذا ردّنا مسارات الصور^(٥٩) إلى ضرب من الأدوار "الخطائية". وهذه الأدوار الخطابية التي تتجلى من خلال النصّ هي التي يصطلح عليها بالأدوار الغرضية. فالدور الغرضي هو بمثابة التخصيص أو التكيف للمسار بأكمله.

فإذا انطلقنا مثلاً من مسار يصف سلوك رجل من خلال صور: "الصلاة" و"التسبيح" و"قراءة القرآن" جاز لنا أن نلخص تلك الصور وأن نستخلص دوراً غرضياً هو "الرجل الروح". وعلى العكس فحين نجد صور "الرقص" و"الفناء" و"السكر" يمكننا أن نلخصها في دور "الرجل الماجن" أو "الرجل العريد".

» الموفد ذات الصلة. - شخصية، مقوم خطايي، دور فاعلي، ممثّل، مسار صور.

Rôle actantiel/Actantial Role

دور قاعلي

لم تعد الشخصية^(٥٠) مفهوماً مستخدماً في التحليل السيميائي بوصفها كياناً نفسانياً واجتماعياً، لذلك استعيرت عنها بالتمثّل^(٥١). فلذا نظرنا إلى الممثل من جهة التحليل السردّي استطعنا أن نحدّد أحد الجوانب التي تترقّب منها الشخصية. فالممثل يمكن أن يضطلع بأدوار فاعليّة متعدّدة، فيكون ذات حالة^(٥٢) أو ذاتاً فاعلة^(٥٣) مثلاً. وهذه الأدوار الفاعليّة تتطابق وأوضاعاً معيّنة داخل شبكة العلاقات التي يكوّنها البرنامج السردّي^(٥٤).

► المواد ذات الصلة. - شخصيّة، ممثل، فاعل، ذات حالة، ذات فاعلة، برنامج سرديّ، متوال الفواعل، دور غرضيّ.

م. ق.

Décor/Décor

ديكور

الديكور، في الأصل، مصطلح مسرحي. وقد استخلعه "غروينوفسكي" (Groynowski, 1993) للدلالة على آلة مجموع العناصر التي تؤثّر حكاية^(٥٥) بعينها. فكلّما تعدّدت الديكورات تعدّدت المقاطع الوصفية^(٥٦) واختلفت. والأماكن المكوّنة الديكور ينهض بعضها بدور الإيهام المرجعي^(٥٧). وفي كلّ مرّة يأتي الوصف^(٥٨) ليقدّم إرشادات تطبع مجموع الحكاية.

► المواد ذات الصلة. - فضاء، فضاء مرجعيّ، مكان محدد، مكان مزدوج، جهاز، مسار.

ا.س.

(Durée/Duration)/(Speed)

ديمومة راجع سرعة

فإن

(Sujet de perception/Perceptual Center)

ذات إدراك راجع مهيئ

(Sujet de la focalisation/ Focalizing center)

ذات التبشير راجع مهيئ

Sujet d'état/State Subject

ذات حالة

هي الذات التي تحدد من خلال اتصالها بموضوع أو انفصالها عنه في حال الثبات، كأن نقول: "فلان غني". وهذا يعني أنَّ الذات (فلان) متصلة بالموضوع (المال). فلان هي ذات الحالة.

■ المولد ذات الصلة. - ذات فاعلة، فاعل، ملفوظ، برنامج سردي.

م. ق.

Sujet opérateur/Operator Subject

ذات فاعلة

لا تعتبر الذات في ملفوظ سردي^(٥١) ما تاتاً فاعلة أو ذات فعل (Sujet du faire) إلا إذا حققت إنجازاً^(٥٢) أو تحولاً. فإذا قلنا مثلاً: "وهب السلطان المعجوز مالاً"، فإن المعجوز هي ذات حالة^(٥٣) كانت منفصلة عن موضوع^(٥٤) هو المال فحدث متصلة به. أما السلطان فهو الذات الفاعلة أي تلك التي حققت التحول في علاقة المعجوز بالمال.

» المولد ذات الصلة. - ذات حالة، فاعل، ملفوظ سردي، إنجاز، برنامج سردي.
م. ق.

ذات مبدئة راجع مبدئ

(*Sujet focalisateur* / *Focalizing Center*)

ذات مدركة راجع مبدئ

(*Sujet percevant* / *Perceiving Center*)

ذات الوعي راجع مبدئ

(*Sujet de conscience* / *Center of Consciousness*)

راو

(Focalisateur/Focaliser)

راه راجع مبدئ

Narrateur/Narrator

راو

الراوي هو الواسطة بين العالم الممثل والقارئ^(٥٠) وبين القارئ والمؤلف الواقعي^(٥١). فهو المون السرد^(٥٢) الذي يعهد إليه المؤلف الواقعي بسرد الحكاية^(٥٣) أساساً. ويُهتدى إليه بالإجابة عن السؤال "من يتكلم؟" (Genette, 1972). ويمكن رسم صورته من خلال ما يتركه، ضرورة، من بصمات في الخطاب القصصي^(٥٤). ومن هذه البصمات مرقمه الزمني من الأحداث^(٥٥) التي يروي ودرجة علمه بها وتشكيله الخاص للغة وما يلجأ إليه من طرائق لاستعادة أقوال الشخصيات^(٥٦). ومنها أيضاً ضمير السرد^(٥٧) ومستواه^(٥٨) (من خارج الحكاية "Extradiegetique" أو من داخل الحكاية "Intradiegetique" وعلاقته بالحكاية المروية (مشارك في الحكاية أو غير مشارك فيها) ومنها أخيراً ما ينهض به من وظائف^(٥٩) بعضها إجباري وبعضها الآخر اختياري. ويمكن أن تتعدّد الرواة القائمون بالسرد في المستوى الأولي. وقد يصحب هذا التعدّد تعدّد في التبشير^(٦٠) (أو الرؤية أو وجهة النظر^(٦١)). ويمكن أن يتعدّد الرواة بتعدّد المستويات السردية^(٦٢). فينظر كلّ راوٍ مرويٍّ له^(٦٣) يحتلّ وِثاء المستوى السردية نفسه.

ورغم أنّ الراوي عنصر قصصي متغيّل، شأنه في ذلك شأن سائر العناصر المكوّنة للأثر القصصي، فإنّ دوره أهمّ من أدوارها جميعاً لأنّه صانها الوهمي وعلة وجودها.

» المواضع ذات الصلة. - مؤلّف واقعي، مون سردي، خطاب قصصي، سرد، ضمير، مستويات سردية، تبشير، مروّيّ له.

Narrateur actoriel [Actorial Narrator]

راوي شخصي

الراوي^(٤٠) الشخصي (Lamvik, 1981/1989) هو راوي يسرد بضمير^(٤١) المتكلم المفرد. ويسميه 'جونات' (Genette, 1972) راوياً مشاركاً في الحكاية^(٤٢). ويطلق عليه 'دانون برالر'^(٤٣) (Danon-Boileau, 1982) تسمية الراوي المعلن أو الصريح (Narrateur explicite). وهو يختلف، في نظره، عن الراوي المجهول أو الغفل^(٤٤) (Narrateur anonyme) بتمثله بهوية مرجعية تمكنه من أن يكون 'ذات مفلوظ'. وبما أنه يشير إلى نفسه بضمير المتكلم فيإمكانه أن يصف نفسه شأنه في ذلك شأن أي شخصية^(٤٥) من شخصيات الحكاية. أما 'ريغارا' (Rivara, 2000) فيُطلق على هذا النمط من الرواة مصطلح الراوي السيرفاني. وترد هذه التسمية إلى أن هذا الراوي يسرد حكاية اشترك فيها يمكن أن تكون حكاية الخاضعة، حكاية طفولته أو نكوته أو فترة مهمة من حياته.

ويرفض جونات (Genette, 1972, 1983) تصنيف القصص^(٤٦) والرواة حسب معيار الضمير النحوي. ولا يرى أي فرق بين راوي يسرد بضمير المتكلم وآخر يروي بضمير الغائب. إلا أن 'ريغارا' وآخرين يخالفونه الرأي. فالراوي المجهول ينتقل بحرية مطلقة بين الأمكنة والأزمنة وينفذ إلى الدواخل، وقد يعلم عن الشخصيات ما لا تعلم عن نفسها، وإمكانه أن ينقل الأحداث^(٤٧) من وجهات نظر^(٤٨) متعددة. أما الراوي بضمير المتكلم فلا يمكنه إلا أن يقدم الأحداث من وجهة نظره الخاضعة. وذلك في المواطن التي لا ينقل فيها أقوال سائر الشخصيات.

إن استخدام الراوي الشخصي في النص الحكائي هو رقة فعل على الفعل التقليدي الذي حين عليه الراوي الغفل المالك الحقيقة والمتحكم في كلّ خيوط السرد.

» المودة ذات الصلة. - راوي، راو غفل، ضمير.

٢-٥-ع

راوي بزلني الحكي راجع راوي من خارج الحكاية

(Narrateur extradiegetique) [Extradiegetic Narrator]

راوي جؤاني الحكي راجع راوي من داخل للحكاية

(Narrateur intradiegtique/Intradiegetic Narrator)

راوي غفل

(Narrateur anonyme/Anonymous Narrator)

الراوي^(١) الغفل تسمية أطلقها 'ستانزل' (Stanzel, 1955) على الراوي الذي يسميه 'جونات' (Genette, 1972, 1983) غير مشارك في الحكاية^(٢). وهو يمثل مركز التوجه الرئيس في مستويات وجهة النظر^(٣) والزمان والمكان^(٤) وسجلات القول^(٥).

وقد اشتق 'ستانزل' اللفظ من "Auctor" اللاتينية التي تعني من يبدع لعباً أو من يلعبه ويضمن صدقه. وتعني كذلك من يرشد أو يعلم. وهذه الأدوار متوطنة براوي القصص الذي يستخدم ضمير الغائب. ويختلف الراوي الغفل هنا عن الراوي بضمير المتكلم بطلاً^(٦) كان أو مجرد شاهد حي. وهو ما يسميه رينيه ريفارا راوياً سبرافانياً (Rivara, 2000).

» المواذ ذات الصلة. - تثير، حكاية، خطاب مسرد، راوي، صيغة، قصة، مروي له، وظائف الراوي.

أ.س.

راوي غير متجانس الحكي راجع راوي

(Narrateur heterodiegtique/Heterodiegetic Narrator)

راوي متجانس الحكي راجع راوي

(Narrateur homodiegtique/Homodiegetic Narrator)

رأى متضمن في الحكاية راجع رأى

(Narrateur homodiegetique[Homodiegetic Narrator])

رأى متماو بمرويّه راجع رأى

(Narrateur homodiegetique[Homodiegetic Narrator])

رأى متماو مع مرويّه راجع رأى

(Narrateur homodiegetique[Homodiegetic Narrator])

رأى مجهول راجع رأى غفل

(Narrateur anonyme[Anonymous Narrator])

رأى مفارق لمرويّه راجع رأى

(Narrateur hétérodiégétique[Heterodiegetic Narrator])

رأى ناظم راجع رأى غفل

(Anctoriel[Anctorial])

رؤية مصاحبة راجع تبشير

(Vision "avec"[Vision with])

رؤية مع راجع تبثير

(Vision "avec"/ Vision with)

رؤية من الخارج راجع تبثير

(Vision "du dehors"/ External Vision)

رؤية من الخلف راجع تبثير

(Vision "par derrière"/ Overhead Vision)

رجع راجع لوتكد

(Analepse/ Analepsis)

رسم ذاتي

Autoportrait/ Self-Portrait

الرسم الذاتي هو في الأصل مصطلح من مصطلحات فن الرسم يشير إلى ضرب من الأعمال الفنية ينصرف فيها الرسّام إلى رسم صورته الذاتية. أمّا في الأدب فيقصد بهذا المصطلح فرع من فروع كتابة الأنا^(٥٠) يسعى فيه المؤلف^(٥١) إلى تعريف القراء^(٥٢) بحقيقة ذاته وتقديم وصف شامل لنفسه لحظة الكتابة^(٥٣). فإذا كان الرسم الذاتي في فنّ الرسم يجيب عن سؤال: "كيف أنا؟" فإنّ الرسم الذاتي الأدبيّ يجيب عن سؤال: "من أنا؟" (Beaujour, 1980). يقول "مونتاني" (Montaigne) في مقدّمة كتابه "مقالات" مبيّناً غايته من وضع هذا الكتاب: "أريد أن يراني الناس في هيئتي البسيطة الطبيعية العادّة دون تزويق ولا اصطناع. إنّ ذاتي هي التي أرسمها. لذلك ستبدو حيوي حية ناعقة وتبدو ساجني جليّة بالقدر الذي تسمح به الأعراف العامة".

ولئن عدّ الرسم الذاتي جنساً أدبيّاً^(٥٤) قائم الذات، فإنّ من الصعوبة بمكان أن تحدّد له قوانين أجناسية خاصّة به يستقلّ بها عن سواه. إنّ كتابة تتدّ عن الحصر والتبسيط ولا تخضع لحدود أجناسية صارمة. وهو قادر على أن يخترق كلّ الأجناس الأدبية وأن يتلوّن بألوان شتى ويأخذ ما لا عدّ له من الأسماء. فقد أبرز ميشال بوجور (Beaujour, 1980) أنّ مؤلّفي الرسم الذاتي لم يبتّعوا هذا المصطلح تصنيفاً لما كتبوا بل

وضعوا تسميات أخرى من قبيل "مقالات" عند "مونتاني" و "أحلام اليقظة" عند "روسو" (Rousseau) و "المذنبات الضائعة" عند "مارلو" (Marlot) و "رولان بارت بقلم رولان بارت" عند "بارت" (Barthes).

غير أن هذا التنوع وهذه الحرية اللذين يسمان الرسم الذاتي لا يمتنعان من تبين بعض الخصائص العامة فحقها "بوجود" في ثلاثة مقومات أساسية هي :

- بنية مكانية: فالرسم الذاتي يقوم أساساً على بناء موضوعاتي، للوصف^(٥) والمكان^(٥) فيه أهمية أكبر منا للسرد^(٥) و الزمان. ومن شأن غلبة التجزئة والتفطع على الرسم الذاتي أن يجعله شبيهاً بقطع لعبة "البازل" التي يضطلع القارئ^(٥) بمهمة تشبيدها وترتيبها للحصول على صورة المؤلف الكاملة.

- الثبات والإطلاق: وقوام ذلك أن الرسم الذاتي يعمل على تقديم الأنا من حيث هي جوهر مطلق متعالٍ على الزمان.

- كتابة مفتوحة: رغم ما يوهم به مؤلف الرسم الذاتي من سعي إلى تقديم تعريف بنفسه ينحو إلى الثبات والشمول والإطلاق، فإن فعل الكتابة يجعل عمل المؤلف مفتوحاً دائماً على البحث والرغبة في معرفة حقيقة الذات. فتبدو الإجابة عن سؤال "من أنا؟" غير مكتملة وقابلة للتجدد والتوسع.

ومن القضايا المتعلقة بالرسم الذاتي الخلط بينه وبين السيرة الذاتية^(٥). وقد عمد "فيليب لوجون" (Philippe Lejeune, 1972) إلى التمييز بين هذين الضربين من ضروب كتابة الأنا. فمما يميز بينهما أن السيرة الذاتية في المقام الأول نص سردي^(٥) يتابع عبر الزمن قصة^(٥) حياة فرد ما. أما الرسم الذاتي فإنه محاولة لتقديم تحليل تألفي يعترف بالذات ولا يمتني بسرد أطوار حياة المرء بل يقوم عادة على بنية منطقية تنظمها مجموعة من القضايا والمواضيع ووجهات النظر. وإذا كان الماضي محور حديث كاتب السيرة الذاتية فإن الحاضر هو هاجس كاتب الرسم الذاتي. وإذا كان الأول يجهد ليعرف القارئ كيف صار إلى ما صار إليه في الحاضر عبر سلسلة من الأحداث الماضية، فإن الثاني لا يعنى إلا بوصف ما هو عليه في لحظة الكتابة مقدماً هذا الوصف في لباس من الثبات والإطلاق وكأن صورته الحاضرة هي جوهر ذاته. ولهذا الفرق يغلب السرد على السيرة الذاتية فيما يغلب الوصف على الرسم الذاتي.

ولكن مهما يكن حرص كاتب الرسم الذاتي كثيراً على أن يجرّد نفسه من القصة^(٥) ويمتصه للحاضر، فإن خلوق نص ينتمي إلى هذا الجنس من السرد خلوقاً تاماً، أمر نادر

جداً. فطبائع الفرد التي يسعى النقص إلى عرضها على القارئ لا يمكن أن تتضح إلا إذا أحاط بها قارئ لبعض الأحداث والوقائع التي حققت بحياة المؤلف^(٤٥). فما حالة الأنا لحظة الكتابة إلا نتيجة ما مرتت به الذات من تجارب. ولذلك فؤده يتعين على كاتب الرسم الذاتي أن يقص أطرافاً من حياته إن أراد لمشروعه أن ينجح.

ومهما يكن أيضاً حرص كاتب الرسم الذاتي كبيراً على قول حقيقته ونحت تعريف صادق لذاته، فإن هذا المسمى أبيل إلى القشل حتماً. فلك أن الأنا في الكتابة هي دائماً أنا لذات أخرى غير ذات المؤلف تبيح باتبعات فعل الكتابة وتنمو وتنشأ فيه. وما إن يقل المؤلف: 'ها أنا' حتى يجد نفسه يتحدث عن ذات أخرى غير ذاته المرجعية، ذات كونها عوامل متشابهة تخرج عن حدود الذات المرجعية التاريخية، منها اللغة والحضارة والثقافة والإيديولوجيا. فالرسم الذاتي الأدبي لا يمكن أن يكون وصفاً حقيقياً مرجعياً لذات المؤلف. فما هو إلا 'مرأة من حبر' (Beaujour, 1980)، امرأة معتمدة، مشوشة بفعل اللغة والثقافة، تعطي ذات المؤلف من حيث لا يدري هوية جديدة يكتسبها بفعل الكتابة.

إن الرسم الذاتي مرآة الأنا، ولكنها مرآة مقفرة تحيل إلى مرايا العالم الموسوعية الكبرى.

» المؤلف ذات الفصل. - جنس أدبي، نص، كتابة الأنا، سيرة ذاتية، مذكرة، يوميات خاصة، مؤلف، قارئ، وصف، سرد، مكان، قصة.

م.أ.م

روائي هليم راجع تعبد الصيغ (Romanier omniscient/Omniscient Novelist)

Roman/Novel

رواية

يجد دارس الرواية صعوبات جمة لوضع تعريف 'جامع مانع' لهذا الجنس الأدبي^(٤٦) يحيط بخصائصه الأجناسية والفنية، فينزلها منزلة القواعد المحددة لطرائق الكتابة في هذا الجنس. فالآثار التي تنتسب إلى جنس الرواية سواء في الغرب مهد الرواية العالمية أو في غيره من الأصقاع التي انتقلت إليها الرواية، هي من الاختلاف

والتلون والتعبد من حيث تقنيات الكتابة والمواضيع وروى العالم، إلى الحد الذي يصعب معه أن نقر بوجود نقاط تشابه وتماثل بين الروايات. ونواجه هنا التنوع حتى في التفسيرات المعجمية التي صاحبت مصطلح "Roman". فهذه الكلمة قد حملت طوال تاريخ استعمالها في الغرب منذ الحضارات القديمة إلى القرن السابع عشر تقريباً، معاني ودلالات مختلفة تفاوتت بين التعميم والتدقيق وبين الاتصال بأدب النص والابتعاد عنه. فدلّت على "الحكاية الشعرية" في بداياتها ثم أصبحت اسماً يطلق على لهجة خارجة عن اللغة اللاتينية نزع إلى الحديث بها الإسبان والفرنسيون والإيطاليون بداية من القرن التاسع، وغدت فيما بعد عنواناً على "لغة العاعة" أو "اللاتينية الوضيعة" (Michelet, 1989). وظلّ استعمال كلمة Roman يتنوع حتى صارت تطلق بداية من القرن السادس عشر على "آثار قصصية ثرية متخلّلة ذات طول كافٍ تقدّم شخصيات بوصفها شخصيات واقعية وتصوّرها في وسط ما نعرفها بنفسياتنا ومصائرنا ومغامراتها" (نفسه، 1989).

ومثلما كان مصطلح Roman متعبداً في دلالاته، كانت التعاريف المقدمة لجنس الرواية غارية في الاختلاف والتباين، يغلب عليها التعميم والإطلاق والتناول الجزئي لمعقّوم ما من مقوّمات الرواية دون النظر إليها في أبعادها المتكاملة. فمن النقاد من عرفها بحجمها محدداً لها عدداً من الكلمات يفوق الخمسين ألفاً حتى تميّز بطولها من القصة⁽⁸⁾، ومن النقاد من ركّز في التعريف على الوظيفة التي تضطلع بها الرواية لدى القراء، ومنهم من حصر التعريف في بعض مضامين الرواية، وساق فريق آخر تعاريف عامة فضفاضة لا تكاد تؤدّي معنى من المعاني.

أدّى تنوع التعاريف واختلاطها وغموضها إلى نزوع كثير من النقاد والباحثين إلى القول باستحالة تعريف الرواية وتحديد خصائصها الأجناسية، معتبرين أنّ ضعف التعاريف السائدة إنّما هو نتيجة "طبيعية" لتمييز الرواية بانفتاحها الدائم وقابليتها الشديدة للتغير. فاستبعد ميخائيل باختين (Bakhtine, 1978) التوصل إلى تعريف شامل للرواية، إذ إنّها هي الجنس الأدبي الوحيد الذي مازال مستمراً في التطور ولم تكتمل كلّ ملامحه حتى الآن. أمّا "مارت روبير" (Robert, 1977) فاعتبرت الرواية الحديثة جنساً أدبياً لا قواعد له ولا وازع، مفتوحاً على كلّ الممكنات.

ورغم ذلك لم تنقطع الدراسات السردية عن البحث في إشكالية⁽⁹⁾ الرواية والسمي إلى دراسة مقوّماتها الأجناسية المميزة، ولم يسلم علماء السرد يوماً بأنّ الرواية "جنس لا قواعد له" (Robert, 1977) أو أنّها "جنس ميت" حسب عبارة "جول رونار" (Jules

(Remard). بل على العكس من ذلك تماماً، لم يعثر أيّ جنس أدبيّ ما عاشت الرواية من ازدهار ونماء جعلها تكتسح الأجناس جميعاً، وتفتك منها الريادة الأدبية وتغزو قبلة القراء الأولى، ولم يشهد أيّ جنس أدبيّ ما شهدته الرواية من إقبال النقاد والدارسين وحتى الفلاسفة وعلماء الاجتماع.

فقد نشأت نظرية الرواية أوّل ما نشأت في رحم الفلسفة، إذ يعدّ الفيلسوف الألماني هيجل (Hegel, 1953) من أوائل من فكّروا في الرواية وعملوا على تعريفها وتحليل تطوّر أشكالها الفنية. ففي سياق فلسفته الجدليّة اعتبر الرواية ابنة التحوّلات التي عاشها المجتمع البورجوازيّ لكنّها في الوقت نفسه تسعى إلى ربط صلات بين هذا المجتمع وماضيه الملحمي. بلما تميّز به الرواية من ثراء وتعقّد وتنوّع في ما تنقله من مواقف وأحداث وطبائع وصلات بين البشر، تميد للمجتمع ما فقدته في ظلّ البورجوازية من كلفة وشعرية. لذلك عرّف هيجل الرواية بأنّها ملحمة⁽⁶⁾ حديثة أبرز سماتها أنّها مدار صراع بين شعر القلب والعلاقات الاجتماعية المبتلة.

ويعتبر كتاب "نظرية الرواية" لجورج لوكاش (Lukacs, 1920) أوّل محاولة لإقامة نظرية شاملة للرواية. وقد انطلق جورج لوكاش متأثراً بهيجل من الربط بين الأشكال الأدبية والتطوّر التاريخي، جاعلاً الحضارة الإغريقية مرجعيته في تبين ما طرأ على المجتمع الإنساني من تطوّرات حضاريّة وأدبيّة. فتبين له أنّ الرواية هي الشكل الفنيّ القادر على التعبير عن المجتمع الرأسمالي الحديث، مجتمع التثقيف والتشكّل والاستلاب، ورأى أنّه لا يمكن فهم الرواية وتعرّفها إلا بمقارنتها بالملحمة. وقد اتخذت هذه المقارنة مستويات مختلفة. فمن حيث العصر ارتبطت الملحمة بزمان إنسانيّ صاف نفيّ مؤنّلف العناصر، أمّا الرواية فاختزنت بزمان سيادة الأنانية والتمرق وقيام العلاقات الاجتماعية على قيم التبادل المادية. وأمّا من حيث الشكل الفنيّ فقد كان الشعر أنسب للملحمة التي ارتبطت بمجتمع كليّ ذي علاقات إنسانية شفافة لا يحتاج فيه الفرد إلى البحث في المعاني، وكان الشعر موافقاً للرواية التي ظهرت في "عالم متشرّ" مجزأ يحتاج فيه الإنسان إلى لمّ شتات المعنى وجمع وجوهه المتعدّدة. ولئن كان المؤلف⁽⁶⁾ في الملحمة يخبر عن معنى مسبق يمدّه به الواقع الكلي المنسجم، فإنّ تشكيل المعنى في الرواية هو بحث ومغامرة يعيشها المؤلف ويصانها. وعطّل⁽⁶⁾ الرواية كخالفه المؤلف شخصيّة⁽⁶⁾ إشكاليّة يقضي العمر وهو يبحث عن موضوع أضاعه وقيم افتقدتها في واقعه، ولا يعثر في الأغلب على ما يبحث ولا يوفّق إلى الأدوات المناسبة لبحثه، فيسهي نهاية "دون كيشوت" جنوناً وعثاً. أمّا بطل الملحمة فيجتمع بوجود كليّ

متوازن واضح الأبعاد يجعل الطريق أمامه بيئة والأهداف مرسومة مسبقاً، لذلك كانت الحكمة أهم خصاله.

وقد اعتبر لوكاش هذه المغامرة التي يخوضها البطل والمؤلف جوهر الرواية وأبرز ما يميزها عن سائر الأجناس الأدبية. فهي الجنس الذي يعيش دائماً صراعاً جذلياً بين الكينونة والسيروود وبين الثبات والتغير وبين الفرد والعالم. ومن ذلك فرغ لوكاش إلى وصف الرواية بأنها ملحمة حديثة، ملحمة عالم تغلّى عنه الإله وصار فيه الإنسان غريباً.

وتمثل نظرية باختين (Bakhtine, 1970 et 1978) أهم المقاربات التي درست الرواية وأكثرها تأثيراً في السرديات والنقد الأدبي عامة. فقد أقام باختين تعريفه الرواية على صرح نظريته في اللغة الحوارية^(٥٤). فرأى أنّ الرواية كاللغة حوار^(٥٥) لا يقطع، واعتبر أنّ الحوارية تخترق كلّ أبعاد النصّ الروائي من أسلوب وبنية وعلاقة بين المؤلف وطلّعه. فميزة الرواية أنّها متعددة الأصوات تنبذ اليقين وتنزع إلى أن تجعل المعنى متعدداً متشكلاً داخل سيروود، وتقبل أن يكون شكلها مرناً متغيراً متفتحاً على بقية الأجناس الأدبية والتماير الفنية.

ونظر باختين في أصل الرواية فاعتبر أنّها متعددة من أصول ثلاثة : ملحمة وخطابي وكرنفالي. وعلى نقبى لوكاش ذهب باختين انطلاقاً من آثار دوستوفسكي (Dostoevski)، إلى أنّ الرواية أمّن صلة بفنون الكرنفال منها بالملحمة. وأعاد إلى بعض أشكال الأدب الضاحك الفضل في ما تنسم به الرواية من حوارية واقتراب من الحياة اليومية، وتحرّر في النظر إلى الواقع و حركة دائبة، وقدرة على احتواء غيرها من الأجناس الأدبية.

وبذلك خرج باختين عن الرأي السائد القائل بأنّ الرواية ابنة الملحمة، جامعاً للأجناس الهامشية الدور الأكبر في ظهور الرواية. فخلص إلى نتيجة هامة قوامها أنّ الرواية جنس هجين متنوع المشارب والجنود. فلمكتها أن تكون حركية قابلة للتطور، رافضة للتقوّل والثبات، مستعصية على التثديد والتعريف. وبسبب انحدار الرواية من أصول متنوعة، كان انفتاحها على بقية الأجناس لا حلية تنزّياً بها بل مقوماً أساسياً من مقوماتها، فهي عاجزة عن أن تحيا وتتكوّن إلّا متى استوعبت الأجناس الأدبية الأخرى وأدخلتها حياضها.

ولم تنفك الدراسات والنظريات حول الرواية تثرى وتتعّد وتختلف مرجعيّات أصحابها ومنطلقاتهم. رغم ذلك لا يظفر الباحث بنظرية استطاعت أن تلمّ بالرواية في

شمولها. ولعلّ السبب الرئيسي في ذلك إنما يعود إلى شتّة تنوّع الجنس الروائي وانفتاحه الذي لا حدود له على التجريب وإبتعاث محدث الأشكال.

تاريخ الرواية هو تاريخ القطيعة والتحوّلات من الاتجاه التاريخي مع "والتر سكوت" إلى الواقعي مع "بلزاك" و"تولستوي" والنفسي مع "دوستوفسكي"، ومن المدرسة الطبيعية عند "زولا" إلى تيار الوعي عند "جيمس جويس" و"فهرجينا وولف"، ومن المنحى الفانتاستيكي مع "كافكا" إلى المتنوع الرمزي السوريالي مع "أنطوني بريتون"، ومن الرواية الجديدة مع "آلان روب غرييه" و"ناتالي ساروت" إلى الواقعية السحرية مع كتاب أمريكا اللاتينية. ومازالت آفاق الرواية مفتوحة، لا سبيل إلى التكهن بما هي قادرة عليه من جديد.

بيد أنّ تميّز الرواية بالتنوّع والحواريّة والقدرة على التغيّر لا يبرّر العزوف عن تعريف هذا الجنس وتحديد خصائصه ومقوماته الفنية. وإنّما يلزمت هذا التميّز بأن يكون التعريف مساهماً للرواية في اتّفاحها وديناميّيّتها وتنوّعها، نائلاً بنفسه من "وهم" إنجاز تعريف أنطولوجي يصل إلى "ماهية" الجنس الروائي في المطلق ويقدر على أن يحيط بقواعده الثابتة. وعلى هذا التعريف أن يبي الملاقة الجدليّة بين المقومات الأجناسيّة بوصفها مشتركاً عامّاً مجرداً وبين تشكّلاتها النصيّة بوصفها ظواهر فنيّة وتاريخيّة محسوسة ونسبيّة، خاضعة لمعامل فكرية وثقافيّة وحضاريّة واجتماعيّة متداخلة. ليكون التعريف تعريفين: تعريفاً "داخليّاً" هدفه الوصول إلى تحديد العناصر التي تدفع إلى اعتبار نصّ ما نصّاً روائيّاً ويجب أن يقدّم على أنّه محدّد افتراضيّ نظريّ قد يتوافر جزء منه في نصوص ويغيّب عن نصوص أخرى، وتعريفاً "خارجيّاً" يتابع رحلة الرواية في الزمن راصداً مظاهر التنوّع والتحوّل التي طرأت على النموذج النظريّ.

وبذلك لن يثمر التعريف قائمة مغلفة من القواعد والنوابت بل أفقاً مفتوحاً من الممكنات الشكليّة والمضمونيّة والتداوليّة هو دائماً إلى تجنّد وتحوّل. وينبغي أن يكون سند القاموس في التعريف مدوّنة الآثار الموجودة تاريخيّاً المكوّنة لجنس الرواية. ولكن عليه أن يفتح في تعريفه باباً وحباً لما يمكن أن تجود به قرائح الروائيين من مبتدع الأشكال الروائيّة.

ولئن كنّا إلى اليوم لا نملك تصوّراً واضحاً لظروف ظهور مصطلح "رواية" في الأدب العربيّ بمفهومه الشائع اليوم، فإنّ من المرجّح (علنان بن فويل، 1963) أنّ هذا المصطلح قد انتقل إلى العمل التخصّصي بعد أن كان متعلقاً بعمليّة النقل، نقل الأخبار⁽⁸⁾

والأحاديث والأسمار والقصص والحكايات. وقد يكون هذا الانتفال تدعيم بالاستعمال الشعبي الذي أطلق مصطلح "رواية" على السير^(٥) والحكايات والقصص والأخبار التي كان الحكاؤون الشعبيون يروونها دون إسناد مقتضين سردهم بعبارة "قال الراوي...". ومما يدعم هذا الرأي أنَّ مصطلح "رواية" كان يستعمل إلى حدود الثلاثينيات من القرن العشرين للدلالة على كلِّ عمل فني قائم على السرد أو الشخصيات من مسرحية وقصة ورواية (نفسه).

وقد اقترنت الرواية العربية في بداياتها الأولى في أواخر القرن التاسع عشر بوظيفة التسلية والفكاهة ثم اتخذت لغاية التعليم والوعظ والإرشاد. ولئن مال كثير من النقاد إلى اعتبار رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل أول رواية عربية فنية ناضجة، فإننا يمكن أن نجد روايات أخرى قد سبقت هذه الرواية كرواية "غابة الحق" للكاتب السوري فرنسيس مراثي الصادرة سنة 1865 ورواية "هيفاء وسراج الليل" للكاتب التونسي صالح السوسي الصادرة سنة 1908.

وأما يمكن، فإنَّ أمر الريادة مسألة نسبية لا تفيد البحث فائدة كبيرة، فمما لا شكَّ فيه أنَّ ظهور الرواية في الأدب العربي وتطوُّرها ونضجها لا يعود فيها الفضل إلى مجهود شخص واحد بل هي ثمرة تضافر عوامل أدبية وثقافية واجتماعية مختلفة، من أبرزها الترجمة والصحافة وتطوُّر الطباعة والتحوُّلات الاجتماعية التي شهدها المجتمع العربي وكانت الرواية أفقر الأجناس الأدبية على التعبير عنها.

ورغم أنَّ الرواية جنس أدبي حديث النشأة في الأدب العربي فإنَّه لم يشهد منذ خمسينيات القرن العشرين خاصة، انتشاراً واسعاً، وحركة هامة واجتذاباً مكرّداً للقراء والنقاد. فأضحى من الصعوبة الحديث عن رواية عربية واحدة ونأخذ الحديث عن روايات متعدّدة تختلف باختلاف صانعيها وتعمّد اهتماماتهم وتصوّراتهم للعالم. فنجد الرواية الواقعية مع محفوظ والشرقاوي والطاهر وطار والرواية التراثية مع الغيطاني والرواية الشعرية مع المخزط والتجريبية مع صنع الله إبراهيم وفرج الحوار وغيرهما.

المواضع ذات الصلة. - جنس أدبي، نصّ، قصة، إنشائية، شخصية، راو، وصف، سرد، حوار، حبكة، راوي حوارية، خبر، سيرة، جنس روائي فني، رواية تاريخية، رواية بوليسية، رواية شطار، رواية نهر.

رواية استباق

Roman d'anticipation/Anticipation Novel

بطلق هذا المصطلح على الروايات^(٥٤) التي تدور أحداثها في فضاءات^(٥٥) وأزمنة خيالية تنتمي إلى مستقبل افتراضي مفارق للعالم المرجعي. فهذه الروايات تستند في بناء عوالمها الحكائية^(٥٦) إلى الاكتشافات العلمية والافتراضات التي يضعها العلماء ويترقعون للوصول إلى إثباتها في زمن بعيد عن زمنهم. لذلك هدّت رواية الاستباق بعثابة التمثيل الأدبي للخيال العلمي (Science fiction) واعتبرت أدباً لا يسعى إلى أن يفسر للقارئ^(٥٧) العالم الذي يعيش فيه بل يحرّفه بأقاليم قصبة مجهولة لديه (Michel Raymond, 1996).

لذلك فإنّ رواية الاستباق تخرج قارئها من محدودية الواقع المجهود إلى رحابة الحلم يواقع آخر عجيب. فإنا هي تحقيق لبعض الأحلام الطوباوية التي خامرت الإنسان منذ القدم كالحلم بالتحرّز من الأرض واستغلال الفضاء مثلما عبّرت عنه رواية "أسفار إلى القمر" لـ "سيرانو دي برجوراك" (Cyrano de Bergerac) الصادرة سنة 1657، و الحلم بالرحيل في الزمن كما يتجلّى في رواية "ككة الزمن" لـ "هـ.غ. ويلز" (H.O.Wells) التي صدرت سنة 1895 (R. Bourneuf & R. Ouellet, 1972).

وبموازاة هذه العوالم المحببة قد نقم رواية الاستباق قارئها في عالم يسوده الخوف والكراهة والجريمة وتعمره كائنات غريبة تنتمي إلى كواكب أخرى تأتي إلى عالم الإنسان لتدمره. وقد عبّرت عن ذلك روايتنا "ويلز" "الحرب على العالم" (1898) و"الحرب في الفضاء" (1908).

وبذلك تجمع رواية الاستباق بين متزعين متناقضين في الذات الإنسانية لكنهما متكاملان هما: الحاجة إلى العجيب من جهة والقلق من جهة ثانية (R. Bourneuf & R. Ouellet, 1972).

► المواصفات الصلة. - رواية، تخييل، فضاء، زمن قصصيّ، جنس روايّيّ فريعي، قارئ، مؤلف، سرد، حكاية.

م.آ.م

رواية أطروحة

Roman à thèse/Novel of Ideas

الرواية الأطروحة هي الرواية^(٥٨) التي تنتهج أساليب السرد^(٥٩) الواقعي وتبرز

لقارئها^(٥٠) أساساً بوصفها حاملة رسالة تعليمية تسعى إلى إثبات حقيقة أحد المذاهب السياسية أو الفلسفية أو العلمية أو الدينية (Susan Rubin Suleiman, 1983).

ولمّا كان النصّ^(٥١) الروائي لا يخلو من مضمون فكريّ أو مضمون سياسيّ ومن تأملات في الإنسان والفنّ والوجود التبت الرواية الأطروحة بغيرها من الروايات وكاد هذا المصطلح يغدو مفهوماً عامّاً يجوز إطلاقه على الروايات جميعها لا سيّما ما كان منها ذا مدلول سياسيّ نضاليّ. لذلك عملت "سوزان سليمان" على تحديد السمات المميزة لهذا الجنس الروائيّ الفرعيّ^(٥٢). فتوصلت إلى أنّ خاصيتين أساسيتين تميّزان الرواية الأطروحة هما: وضوح الأطروحة التي يسعى النصّ السرديّ^(٥٣) إلى إظهارها والدفاع عنها. فالراوي^(٥٤) يعمل جهده لكي يغادى القموض والالتباس ويحرص على أن يكون تأويل النصّ محدوداً فيضمن وصول الأطروحة إلى القارئ. أمّا الخاصية الثانية فهي تسلّط الرواية الأطروحة على قارئها. لسواء أكانت الأطروحة محافظة أم ثورية فإنّ الرواية الأطروحة تسعى دائماً إلى أن تمارس على قارئها فعلاً سلطويّاً تنفّذ له عالمها ساكناً متوازناً متناهماً تملؤه حقائق ثابتة وقيم مطلقة.

ولعلّ غلبة الوظيفتين التواصلية والإيديولوجية في الرواية الأطروحة تفسّر نفور النقاد والقراء والكتّاب أنفسهم من هذا الجنس الروائيّ الفرعيّ^(٥٥) وعزّهم لياه ضرباً من أدب الدعاية خالياً من الفنّ.

ومن أمثلة الرواية الأطروحة نذكر رواية "حقيقة" لـ "زولا" (Zola) ورواية "الأمل" لـ "مالرو" (Malraux) وروايتي "الأرض" و"الفلّاح" لـ "عبد الرحمن الشرفاوي" ورواية "المرصد" لـ "حنّا مينة".

■ المواضع الصلة. - رواية، نصّ، جنس روائيّ فُرعيّ، وظيفة، تخييل، سرد، قارئ، رأي.

م.آ.م

رواية بوليسية

Roman policier / Detective Novel

هي رواية^(٥٦) تدور أحداثها حول جريمة قتل غامضة يتكفّل مفوّه الشرطة أو المحقّق الخاصّ بفكّ ألغازها إلى أن يتّوَجّ عمله باكتشاف المجرم الحقيقيّ (Daniel

Fondamirich, 2000).

ولكن كانت الجريمة والسعي إلى كشف النقاب عن مقرها موضوعين حاضرين في الرواية الغربية والمقصود^(٤٠) الإنساني عامة، فإن الرواية اليولييسية بالمعنى الدقيق للكلمة، جنس روائي فرعي^(٤١) ارتبط ظهوره في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين بنظرة المجتمع الرأسمالي، واتساع المدن الصناعية الحديثة، وتعدد أشكال الجريمة تعقداً جعل الشرطة عاجزة عن الوصول إلى الحقيقة. لذلك ابتدعت الرواية اليولييسية مع "إدغار آلان بو" (E.A.Poe) و"كونان دويل" (Conan Doyle) و"آغانا كريستي" (Agatha Christie) شخصية^(٤٢) المحقق الخاص الذي يتميز بالفضيلة والذكاء والقدرة على الربط بين التفاصيل الدقيقة النافذة في ظاهرها، للوصول إلى المجرم المتخفي. وقد عدت شخصية المحقق الخاص بما له من مواهب يفنقدها الشرطي، صورة مجسدة للذكاء الطبقة البورجوازية وقدرتها على إقرار النظام والدفاع عن القانون وضمان الأمن للمجتمع. ومما يدعم ذلك أن أغلب الروايات البوليسية تجري أحداثها^(٤٣) داخل الوسط البورجوازي سواء من حيث الشخصيات القصصية أو الفضاءات^(٤٤) (المكانية Cabrita 1985).

وتقوم الروايات البوليسية عامة على حبكة^(٤٥) تكاد لا تختلف من رواية إلى أخرى، إذ تنطلق الرواية باكتشاف جريمة قتل غامضة، فتتولى الشرطة الرسمية البحث عن دواعي الجريمة ولا تلبث أن تقبض على أحد المتهمين. ولكن المحقق الخاص لا يقتنع برأي الشرطة فيواصل بحثه. وفي الوقت نفسه تقع جريمة ثانية تبرئ المتهم الأول وتقوي موقف المحقق الخاص الذي ينجح في نهاية المطاف في اقتفاء آثار المجرم الحقيقي غير المتوقع.

ولنجاح هذه الحبكة يشترط في مؤلف^(٤٦) الرواية البوليسية أن يجعل القارئ والمحقق متساويين في الجهل بظروف الجريمة وأطوار البحث، فيكون ما يقرأ من أحداث ويتبلى من أسرار مفاجئاً لكلهما.

بيد أن الرواية البوليسية ما فتئت تشهد منذ ثلاثينيات القرن العشرين إلى اليوم، تحولات فنية ومضمونية هامة. فمع "جورج سيمنون" (Georges Simenon) غابت شخصية المحقق الخاص وعادت شخصية مفوض الشرطة للبروز والتكفل وحدها بالوصول إلى الحقيقة، وابتعدت أحداث الرواية عن الوسط البورجوازي وأصبحت قريبة من الأوساط الشعبية والفقرية. ولكن الأهم من هذا أن بنية الرواية قد تطورت فلم تعد الحبكة واللغز ركيزتي السرد الأساسيتين، بل أضفى النص مجالاً واسعاً للتحليل النفسي

والتعبير عن المشاعر الذاتية وتجاوز مطاردة المجرم ومعاقبته، إلى فهمه وتأييد أفعاله والبحث عن أسبابها في المجتمع.

أمّا مع الرواية البوليسية الأمريكية اليوم، فقد حلّت الجريمة في منزلة ثانوية من النصّ وضعف الاعتناء بالحبكة وطفلت على الرواية قضايا الجنس والعنف والكحول، ولم يعد الشرطي شخصية نبيلة معصومة من الخطأ، بل أصبح يشارك المجرم في كثير من طابعه وأفعاله ومواقفه إزاء المجتمع (Foucault, 2000).

الموادّ ذات الصلة. - رواية، جنس روائيّ فرعيّ، شخصية، حدث، فضاء، مؤلف، سرد، حبكة.

م.أ.م

رواية تاريخية

Roman historique/Historical Novel

لم تظهر الرواية التاريخية بمعناها الاصطلاحيّ إلا في الغرب مطلع القرن التاسع عشر مع "والتر سكوت" (1771-1832) الذي وفّق في الجمع بين الشخصيات^(١) الواقعية والشخصيات المتخيّلة، وأحلّها في إطار واقعيّ، وجعلها تتحرّك في ضوء أحداث^(٢) كبرى اتفق القوم على اعتبارها مفاصل أساسية في مسار الأمم والدول. وقد تزامن ظهور الرواية التاريخية مع الحركة الرومنسية التي اهتم أصحابها بالبطولات القومية وسعوا إلى إبرازها منوّسّين بها لإحياء روح الشعب وإنعاشها. وعلى هذا النحو ذكر "سكوت" في مقدّمة روايته "إيفانوي" (Ivanhoe) أنّه "يفضل تصويره المتخيّل"^(٣) يستطيع أن يمدّ يد المساعدة إلى المؤرّخ، الذي يخضع لمصادفات الوقائع (Pierre Louis Rey, 1992). وهذا يعني أنّ كاتب الرواية التاريخية، وإن غلب الجانب المتخيّل على الجانب المرجعيّ، مطالب بأن ينزّل الشخصيات والأحداث^(٤) في إطار زمنيّ ومكانيّ قوامه المشاكلة^(٥). وبذلك "يتيح للقارئ"^(٦) أن يدرك أسباب ما وقع ماضياً وما يترتّب عليه من نتائج لاحقاً. ومن ثمّ فإنّ الرواية التاريخية تفدو أكثر صحّة من التاريخ. وإن شئت قلنا إنّ الرواية التاريخية صحيحة على نحو مغاير (نفسه).

إنّ الرواية التاريخية تحتاجها حاجتان أحدهما الأمانة التاريخية التي تقضي عليها بالآ تجلّي ما تراخعت عليه المصادر التاريخية من قيام الدول وسقوطها واتدلاع الحروب والوقائع المأسورة، والآخر مقتضيات الفنّ الروائيّ من قبيل "نمط الغصّ

المقصي إلى الانفراج، والتبشير^(٥٤) على شخصية أو أكثر، وإدراج العناصر في منظور واحد^(٥٥) (نفسه) مما يحقق للرواية التاريخية شرط الانسجام^(٥٦) الداخلي الذي يتم من خلال المنطق الظاهر أو الخفي الذي ينتظم مختلف مقومات النص ويجعل منه وحدة بين عناصرها تضامن وتكامل.

ولقد تنبه الدارسون منذ وقت مبكر إلى أنَّ الرواية التاريخية مهما سمت إلى التوغل في الماضي تظلّ على صلة بالحاضر لا يمكنها أن تتعلّص منه. وقد نظر الأخوان "غونكور" (Goncourt) إلى المسألة من زاوية التشابح، فقالا إنَّ الروائي هو مؤرّخ الحاضر. وميَّزا بين المؤرّخ والروائي بحسب الزمن الذي يرتبط به كلّ منهما، وبناء على الفرق بين الوقائع المنفوعة في سياق الزمن والوقائع التي نحكي ما كان ونصف ما يجوز أن يكون، فقالا إنَّ "التاريخ هو رواية"^(٥٧) ما كان، والرواية تاريخ ما كان يمكن أن يكون^(٥٨) (نفسه). غير أنَّ هذا القول الذي يتفرّج في إطار المدرسة الواقعية، إنّما ينطق عن هموم الآخرين "غونكور" اللذين بلما مؤرّخين يرويان الماضي، ثم أصبحا روائيين يرويان الحاضر، فكان شغلهم أن يجدا الخيط الرابط بين هاتين المرحلتين وهذين الصريّين من التأليف.

أنا "جورج لوكاش" (1885-1971) فإنَّ نظريته التي هيّر عنها في كتابه "الرواية التاريخية" تقوم على "الانعكاس من حيث هو مقولة رئيسية استمدّها من النظرية الماركسية للعلاقات بين الفكر والكائن" (Mickel Vanoostrhyn, 1997). ومن ثمَّ فإنَّ كاتب الرواية التاريخية لا يلتفت إلى الماضي إلّا من خلال قضايا حاضرة. وقد اعتد "لوكاش" من "هيجل" فكرة "المفارقة التاريخية الضرورية" وأدرجها في سياق المادّة الجدليّة، فتَمَّ له بذلك أن يقول إنَّ الرواية لا تكون تاريخيّة إلّا إذا حملت من زمن كتابتها مشاغله الأساسيّة وقضاياها الراهنة. وهو ما عبّاه بقوله: "إنَّ تصوير التاريخ أمر مستحيل على المرء ما لم يحدّد صكّه بالحاضر. إلّا أنَّ هذه العلاقة التاريخية، في حالة وجود فنّ تاريخي عظيم حقّاً، لا تكمن في الإلماع إلى الوقائع الراهنة [...] بل تكمن في جعلنا نعيش التاريخ مجدداً باعتباره ما قبل تاريخ الحاضر، وفي إضفاء حياة شعريّة على القوى التاريخية والاجتماعيّة والإنسانيّة التي جعلت، من خلال مسار طويل، حياتنا الراهنة على ما هي عليه" (Georg Lukács, 1965).

إنَّ هذه الإشارات السريعة وإن لم تبيّن التطوّر الذي شهدته الرواية التاريخية ونظريتها، قد كشفت لنا عن أهميّة هذا النوع الإبداعي في الأدب الغربي، وهي أهميّة نضفي لنا بعض جوانب الرواية التاريخية في الأدب العربي، وإن كان يتعيّن علينا أن

نأخذ في الاعتبار خصوصية الرواية التاريخية العربية وأن تقف على ما تتميز به حتى نستجلي مدى إسهامها في تطوير هذا الفن ومدى إفادتها من المجال الثقافي العربي. يلعب بعض الدارسين إلى أن "التاريخ المقدم في صورة رواية لم ينتظر القرنين التاسع عشر والعشرين ليثبت وجوده في الأدب العربي. فقد عرف العرب في القديم روايات "عنترة"، و"سيف بن ذي يزن"، و"عني هلال"، و"المجاذبة"، و"البقال"، و"ذات الهمة"، وغيرها" (Henri Pons, 1957). ويلحق بالسيرة والقصص الشعبية أشكال سردية غسارية في القدم لعل أبرزها على الإطلاق أيام العرب التي اهتم روايتها بذكر الوقائع التي كانت تدور بين القبائل العربية في الجاهلية وصدر الإسلام. ولكن على الرغم من هذا التراث الممتد قروناً متطاولة فإن "الرواية التاريخية لا تمثل هنا نمواً عضوياً للرواية العربية المنبثقة من القرون الوسطى بقدر ما تمثل نباتاً مأخوفاً من ثربة أوروبية أعيد غرسه في حقل عربي. وهنا تتكرر الصورة نفسها التي نشاهدنا في كل مكان من الشرق والتي تتمثل في جلب الثقافة الأوروبية التي أعادت الكثير من الثقافة العربية في القرون الوسطى" (كراتشكوفسكي، إكتاني، 1987).

وقد كان ظهور هذا الفن في الأدب العربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وأزل من كتب بفكرة في هذا اللون من القصة^(٥) كان "سليم البستاني". وكانت قصته الأولى هي "زنوبيا" التي أصفوها سنة 1871. ثم توالى الروايات التاريخية فكتب "البستاني" "بشور" (1872) و"الهيام في فتوح الشام" (1874)، وكتب "جرجي زيدان" سلسلة روايات تاريخ الإسلام (1891-1914) و"فرح أنطون" "أورشليم الجديدة" (1904)، و"ميثوب صروف" "أمير لبنان" (1907) وغيرهم.

والذي يعيننا من ذلك أن هذا الفن الذي اقتبسه العرب من الأدب الغربي قد أخذ يشهد عوداً ويتطور في الأدب العربي الحديث. فكان تمهيداً للمرحلة الواقعية عند "نجيب محفوظ" و"البشير خريّف" ثم غدا ميلاناً للتجريب على نحو ما نجده عند "جمال الغيطاني" و"واسيني الأهرج".

المواد ذات الصلة. - رواية، مشكلة، حدث، شخصية، متخيل، قارئ، تبشير، انسجام، قصة.

رواية تربوية

Roman pédagogique / Pedagogical Novel

ظهر هذا الضرب من الروايات^(٥٤) في أواخر القرن السابع عشر في فرنسا بدءاً من رواية "مغامرات تليماك" (1699) للفرنسي "فرانسوا فينيلون" (François Fénelon). وتقوم الرواية التربوية على سرد أطوار سفر طويل مليء بالاختبارات والمغامرات وفيه يتصاحب شاب من طبقة الأمراء هو بمثابة تلميذ، وشيخ حكيم يعرف كل شيء هو بمثابة المعلم. ولذلك يغلب الحوار^(٥٥) على هذه الروايات وهو في أساسه حوار تعليمي قوامه أسئلة الشاب التلميذ وأجوبة المعلم الشيخ (Claude Demay et Denis Pernot, 1995). وتنتهي الرواية التربوية عادة بتعير الشيخ عن رضاه على التلميذ بعد ما خاض من أهوال وتجارب واكتسب من معارف ترفعه إلى مرتبة الحكم وتؤقّله ليُسَلِّمَ مقاليد الحكم.

ولم تلبث الرواية التربوية أن شهدت مع "ماريفو" (Marivaux) في روايته "تليماك متنجراً" (1736) (Télémaque Travesti) و"فولنير" (Voltaire) في روايته "كنديد" (Candide) (1758) تطوراً هاماً، إذ ابتعدت عن الاضطلاع بدور تربية الأمراء لتصبح رواية تربية اجتماعية وفلسفية، أبطالها^(٥٦) شخصيات تنتمي إلى الأوساط الشعبية. كما تنوّعت شخصية^(٥٧) المعلم ولم تعد قاصرة على الشيخ الحكيم (C. Demay et D. Pernot, 1995).

المواد ذات الصلة: - رواية، جنس أدبي، جنس روائي، نوعي، حوار، شخصية، بطل، سرد.

م.آ.م

رواية ترسّلية

Roman épistolaire / Epistolary Novel

الرواية الترسلية ضرب من الروايات^(٥٨) انتشر في أوروبا في القرن الثامن عشر، عماد النص^(٥٩) فيه رسائل تخيلية^(٦٠) إن بصفة كلية أو بصفة جزئية تضطلع بوظيفة السرد^(٦١) أو تؤدّي على الأقلّ دوراً هاماً في سياق أحداث^(٦٢) الحكاية^(٦٣) (Verzini, 1979). فلتن كان معناداً في الأدب القديمة أن تتضمن النصوص الشعرية أو السردية^(٦٤) رسائل، فإنّ ما يميّز الرواية الترسلية مع "روسو" (Rousseau) و"مونتسكيو" (Montesquieu) و"ريتشاردسون" (Richardson) أن للرسائل المضّمة في صلب النصّ وظيفة^(٦٥) سردية لا قيام للحكاية دونها بل لا إمكان للفارئ^(٦٦) أن يدخل عالم الرواية في تفاصيله ودقائقه

إلا من خلال هذه الرسائل. ذلك أن الراوي⁽⁴⁵⁾ يميل في الرواية الترشلية إلى الغياب عن النص غيابة تاماً والتخلف عن وظيفته الأولى، وظيفته السرد مفسحاً المجال للشخصيات⁽⁴⁶⁾ لتبادل الرسائل وعبرها تنقل أطوار الحكاية. أما وضعية الروائي في الرواية الترشلية فوضعية يلغى فيها هذا النوع الروائي على بنية الرسائل أن كاتب الرواية الترشلية ليس هو مؤلف⁽⁴⁷⁾ الرسائل وإنما هي من وضع الشخصيات. وهذا ما يؤكده عادة الروائيون في ما يضمنون لأثارهم من مقدمات. فيلتمون على أنهم في حلّ من كلّ مسؤولية عن الرسائل وما تحويه، ويفضون من النص موقف المحاهد الغرب الذي لا يزيد دوره عن العثور على الرسائل الأصلية وتقديمها للقراء. فيبرز بعض الكتاب بوصفه منتقماً للرسائل ويبرز بعضهم الآخر بوصفه مترجماً ويقدم بعضهم نفسه للقراء، كما فعل "روسو" في مقدمة "هيليزا الجديدة"، بوصفه مجرد ناشر لرسائل غيره. وثمة من النقاد من يرى في ادعاء مؤلفي الرواية الترشلية الحياد وإنكارهم أن يكون النص من إنشائهم تطوراً هاماً في علاقة الروائي بنصه وبالفعل السردى (Jean Rousset, 1999). فلأول مرة في تاريخ الرواية والفن حادثة "يتخلّى الكاتب بصفة كاملة عن السرد، ويعلن انفصاله عن النص ويتحرّر من الحكاية" (نفسه). وبذلك اتخذ الكاتب لأول مرة صفة المؤلف بأنّ معنى الكلمة أي منتظم الكتاب ومنشأ أجزائه وضابط شكله فكفّت "عن أن يكون الراوي المرتبط بما يقصّ من أحداث ليرتقي إلى مقام المؤلف، أي سيّد الأثر" (نفسه).

ومع الرواية الترشلية أضحي للمتلقّي⁽⁴⁸⁾ منزلة مخصوصة لم يمهدها مع أشكال القصّ الأخرى. فلم يعد يقف من النص موقف المستمع إلى الراوي، المتابع لتطوّر الأحداث كما رسمها الراوي وحدّها سبباً. بل أصبح متساوياً مع الراوي والمؤلف في العلم بمجريات الحكاية، إذ إنّ الشخصيات التي بأيديها مقابليد السرد أصبحت تروي الأحداث وتعيشها في وقت متزامن. فصار القارئ مواكباً للحدث منذ نشوئه بل إنّ الحدث القصصى وقد كاد في الرواية الترشلية يتمخض أقوالاً، لم يعد له وجود إلا من خلال وعي القارئ وتأويله أقوال الشخصيات في رسائلها. ذلك أن اطلاع القارئ على كلّ الرسائل المتبادلة بين الشخصيات، لا سيّما إذا كان المتراسلون كثراً، يجعله أكثر من الشخصيات نفسها على فهم ما يجري بينها من أحداث وتبين الحقيقة في ما تقول من الكذب.

وللرواية الترشلية أشكال متنوعة. فمنها الرواية الترشلية ذات الصوت الواحد وتجري فيها المراسلة بين شخصيتين تكتب إحدهما إلى الأخرى ولكن دون أن يدرك

الموصل إليه حتى ولا غير، فيخلو فعل الترامل أقرب ما يكون إلى المونولوج^(٥١). ومن الروايات الترسلية ما كان ثنائي الصوت وذلك حين يتوافر متواصلان يتبادلان الرسائل بصفة منتظمة. ومن الروايات الترسلية ما شابه السفنوية في تنسيقه ومزاوجته بين رسائل لمتراسلين متعددين يتبادلون الرسائل في وقت متزامن. وإلى هذا النوع الأخير يعزو الدأوسون ما يميز الرواية الترسلية من تعدد في الأصوات^(٥٢) وتتنوع في وجهات النظر^(٥٣) وتداخل في الأساليب واختلاف في قصص أطوار الحدث الواحد (Versini, 1979). وهي كلها ميزات جعلت الرواية الترسلية تمييزاً أدبياً عما ساد القرن الثامن عشر من تمرد على الثواب والمطلقات وتدمير لفكرة المركز، كما جعلتها أتناً من الأسس التي قامت عليها الحديثة في الكتابة الروائية في القرن العشرين.

► المواءمات الصلة. - نص، سرد، راو، قارئ، شخصية، جنس روايتي، قهرني، مؤلف، حدث، مونولوج، تعدد صوتي، وجهة نظر، حكاية، وظيفة، تحليل.

م.أ.م

رواية تعلم

Roman d'apprentissage/Apprenticeship Novel

يطلق على هذا الضرب من الروايات^(٥٤) مصطلحات أخرى من قبيل "رواية التربية" و"رواية التمرن" و"رواية الذرية" و"رواية التكوين". وهي كلها تعود إلى المصطلح الألماني "Bildungsroman". فقد ظهرت رواية التعلم بألمانيا في نهاية القرن الثامن عشر وكانت رواية "سنوات تكوين قلهم مايستر" (1796) لـ "غوته" (Goethe) أبرز الآثار الممثلة لهذا الجنس الروائي.

وتقوم رواية التعلم أساساً على سرد^(٥٥) التجارب والتحويلات الفكرية والاجتماعية والمعرفية التي يمر بها بطل^(٥٦) شاب من أجل اكتمال شخصيته وبلوغ مرحلة النضج (Claude Demay et Denis Pernot, 1995).

ومن خصائص بطل رواية التعلم التردد والمجز عن التحكم في الذات وسرعة التأثر بالآخرين والولع بالأدب والفن والرغبة في التنقل والسفر واكتشاف الجديد من الأماكن والناس. ومن شأن هذه الخصائص أن توغل بطل هذه الرواية للتعلم والأخذ من الآخرين والاستفادة من تجاربهم. لذلك تحضر في هذه الرواية شخصية^(٥٧) الصديق الذي يسطع بدور معلم روحي يقود البطل إلى معرفة العالم وفهم المجتمع وتحقيق ذاته. ومثال ذلك شخصية فزاد في رواية "الحق اللاتيني" لـ "سهيل إدريس".

ولئن كانت هذه السمات العامة توحى بالثشابه الكبير بين بطل⁽⁸⁾ ورواية التعلّم من جهة وبطل رواية الشطار⁽⁹⁾ ورواية التربية من جهة ثانية، فإنّ الفروق بين بطل رواية التعلّم وكلا البطلين الآخرين واضحة. فتن التقى بطل رواية التعلّم مع الشطار في صغر السنّ وحبّ السفر والحركة القابعة والسعي إلى الانتماء من العائلة، فإنّه في المقابل يوجّه تجاربه وأسفاره إلى تحقيق هدف محدد مسبقاً. وعلى عكس الشطار الذي لا يعنى إلّا باللحظة الحاضرة، يتصرف بطل رواية التعلّم في مناسبات عديدة إلى التأمل في ذاته وماضيه والتفكير في مستقبله. وإذا كان بطل رواية التعلّم يشترك مع بطل رواية التربية في الحاجة إلى معلّم يوجّهه وينصحه، فإنّه في المقابل لا يرجو من التعلّم أن يصبح شخصاً خطيراً داخل المجتمع ذا سلطة على الآخرين. وفي حين تقتصر أسئلة بطل رواية التربية على طلب المعرفة، فإنّ أسئلة بطل رواية التعلّم تعبّر عن آلامه وحيرته (C. Demay et D. Pernot, 1995).

► الموازات الفصل. - رواية، جنس روائيّ فنيّ، حدث، بطل، شخصية، سرد، رواية شطار، رواية تربوية.

م.آ.م

رواية ذات أدراج

Roman à tiroirs/Episodic novel

يطلق مصطلح "رواية ذات أدراج" على آثار قديمة بسبب قيامها على حكايات⁽¹⁰⁾ كثيرة تتوالى في ما بينها وقد لا تتعلّق مباشرة بالحبكة⁽¹¹⁾ المركزية⁽¹²⁾ (Jolite Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert, 1996). ومثال ذلك قصة "التحوّلات" (Les Métamorphoses) للكاتب اللاتيني "أبولاي" (Apollonius) القرن 2 ق م، فبمجرد أن يشرع راوي⁽¹³⁾ لوسيبوس (Lucius) في سرد⁽¹⁴⁾ مغامراته حتّى يقطع خط السرد⁽¹⁵⁾ الأصليّ ويستطرد في قصّ حكايات ثانوية تخصّ غيره من شخصيات⁽¹⁶⁾ الرواية⁽¹⁷⁾.

والرواية ذات الأدراج نمط من الكتابة تأثرت به أنواع روائيّة فرعيّة⁽¹⁸⁾ أخرى كرواية الشطار⁽¹⁹⁾ إذ تتوالى مغامرات بطلها⁽²⁰⁾ حلقات يجاور بعضها بعضاً. وقد أدّى المنزع الواقعيّ في الكتابة الروائيّة إلى انقراض الرواية ذات الأدراج لما فرضه على العمل الروائيّ من وحدة عضوية واعتناء صارم بالحبكة السردية. ومع ذلك يمكن أن نلمس في

مؤلفات أعلام الرواية الجديدة الفرنسية أنثراً للرواية ذات الأدراج. من ذلك تمدد الأصوات⁽⁵⁴⁾ السردية والتداخل بين الراوي والشخصية القصصية وتهتم الحكمة وتوالد القصص القرعية.

► المواد ذات الصلة. - سرد، قصص، رواية، جنس روائي فرعي، ملحمة، شخصية، تحليل، حكاية، حبكة، راو، رواية شكار، بطل، تمدد صوتي.

م.آ.م

رواية رعوية

Roman pastoral/Pastoral Novel

هي رواية⁽⁵⁵⁾ تعنى برسم أخلاق الرعاة ومشاعرهم. وفيها ينحو الرواة⁽⁵⁶⁾ إلى المعاهاة بين جمال الريف وطهارة الطبيعة ونقاء سرائر الرعاة وبساطتهم وقربهم من الطبيعة (L.Horowitz, 1989). تشتم الشخصيات⁽⁵⁷⁾ القصصية في الغالب بالمثالية والابتعاد عن شروخ الواقع وأدراجه. فلا شاغل للشخصيات إلا حديث الحب سواء ما كان منه تحليلياً فلسفياً مجرداً للمثقف والوفاء وواجبات العاشق، أو ما كان سرداً لقصص الحب التي عاشتها الشخصيات وانتهت إلى الخيبة والفشل في تحقيق الوصال. على أن هذا الفشل لا يمثل مصدر ألم للشخصيات بل ينظر إليه على أنه خاصية أساسية من خصائص كل علاقة عاطفية طاهرة. لذلك ما إن تتزوج علاقة ما بالزواج حتى تغيب شخصيتها المرأة والرجل عن الأحداث. أما البنية السردية في هذا الضرب من الروايات فتتميز بالتداخل الشديد والتمازج بين قصص كثيرة في الرواية الواحدة مثلما يتجلى في رواية "أستريه" (Astrée) لهونوريه دي أورفي (Honoré D'Urfé, 1607).

وبعد القرن السابع عشر عصر ازدهار الرواية الرعوية وانتشارها في فرنسا وإسبانيا خاصة (نفسه). ومن أشهر النماذج الممتلئة لهذا الجنس الروائي القرعي نذكر "كتب ديانا السبعة" للإسباني "يوردج دي مونتمايور" الصادرة سنة 1601 ورواية "لا غالانها" لميغيل دي سرفانتس المنشورة سنة 1585 ورواية "الراعي الغريب" للكاتب الفرنسي "شارل سوريل" الصادرة سنة 1627.

► المواد ذات الصلة. - رواية، راو، شخصية، سرد، جنس روائي فرعي.

م.آ.م

رواية سوداء

Roman noir/Black Novel

تمتد هذه الرواية^(٤٥) فرعاً من فروع رواية المغامرات^(٤٦) لما يلاقي أبطالها^(٤٧) من أهوال وشدائد. لكنّها تتميز من باقي روايات المغامرات بما يطنى على عوالمها من ظواهر خارقة لقوانين الطبيعة ومن أحداث^(٤٨) قائمة على الرعب والقتل والتعذيب والموت المفاجئ ومن أمكنة^(٤٩) غريبة، مظلمة، نائية تعمرها الشياطين والأشباح سواء كان ذلك في القصور أو في الغابات والمقابر. وشخصيات^(٥٠) الرواية السوداء منقسمة عادة إلى فئتين متقابلتين: فئة الضحايا الأبرياء الذين يكادون لا يفقهون من غرائب ما يقع لهم شيئاً وفئة المجرمين المتوحشين الذين يتملقشون إلى الدّم فيندفعون في ما يشبه الجنون إلى القتل.

وقد ظهرت الرواية السوداء أوّل أمرها إنكليترا في بدايات القرن الثامن عشر ثم انتقلت في أواخره إلى فرنسا (Michel Raimond, 1996). ومن أشهر كتّاب الرواية السوداء في إنكلترا "هوراس والبول" (Horace Walpole) صاحب رواية "فصر أوترانت" و"كلارا ريف" (Clara Reeve) صاحبة رواية "البارون الإنكليزي الشيخ" و"آن رادكليف" (Ann Radcliffe) مؤلفة رواية "أسرار أودلف" (Les Mystères d'Udolphe). أمّا في فرنسا فنجد "دوكاري دومينيل" (Ducary Daminil) مؤلف رواية "فيكتور أو فتى الغابة" و"ريغاروني سان سير" (Révériani Saint-cyr) صاحب رواية "بولسكا أو الشرّ الحديث" (Gardès-Temine et Hubert, 1996).

«المواد ذات الصلة» - رواية، جنس روايتي فرعي، رواية مغامرات، تخييل، شخصية، بطل، حدث، مكان، مؤلف، سرد.

م.آ.م

رواية سير ذاتية

Roman autobiographique/Autobiographical Novel

الرواية السيرة ذاتية هي "جميع النصوص التخيلية التي قد يجد قارئها^(٥١) أسباباً تدفعه انطلاقاً من عناصر تشابه يعتقد اكتشافها، إلى الارتياح في وجود تطابق بين الشخصية^(٥٢) والمؤلف^(٥٣) في حين فضل المؤلف نفي هذا التطابق أو امتنع على الأقل عن تأكيده" (Mejane, 1975).

فهذا النوع من الروايات^(٥٠) يدفع قارته إلى أن يتلقى النص^(٥١) تلقياً مزدهجاً يلتبس فيه التخيلي^(٥٢) الروائي بالمرجعي^(٥٣) السيرقائي. فالرواية السيرقائية ليست سيرة ذاتية^(٥٤) إذ لا يتوافر فيها التطابق بين الراوي^(٥٥) والشخصية^(٥٦) والمؤلف^(٥٧) تطابقاً تاماً صريحاً كما هو الحال في السيرة الذاتية. والرواية السيرقائية، مثلها مثل سائر ضروب الكتابة الروائية، منغمسة في التخيل^(٥٨) يستمر مؤلفوها المسافة السردية^(٥٩) الفاصلة بين الراوي والشخصية والمؤلف لخلق عالم روائي واسع الآفاق متشابهك الأبعاد ينحو إلى الاستغلال عن الواقع التاريخي المرجعي. أما عالم السيرة الذاتية فهو لا يني بحيل إلى الواقع الخارجي التاريخي، ويوهم بالتطابق معه تطابقاً قد تتفاوت حظوظه من الصدق والقدرة على التعرّي والاعتراف. ومع ذلك فلا وجود لسيرة ذاتية لا تنهي هذا التطابق بالارتكاز على ذات المؤلف نفسه، والاقتصاد في اللجوء إلى التخيل، والاستجابة لمطالبات واقع المؤلف، والسعي إلى إلقاء نظرة إلى وراء فيها توقّف وكشف عما خفي في الماضي من خصائص الذات وحقيقتها، ومحاولة خلق تفسير وترباط لما كان غامضاً من الأحداث وشتاتاً. ومما يمنع اعتبار هذا الضرب من الروايات سيرة ذاتية خلوة، مما يستبّه ليليب لوجون بـ "الميثاق السيرقائي"^(٦٠) وهو الشرط الأساسي الذي لا تكون دونه سيرة ذاتية. ففي الرواية السيرقائية لا يعلم المؤلف قارته بليته تدوين سيرة حياته ولا يؤكّد التطابق بينه وبين الراوي والشخصية.

لكن مغايل وضوح انتماء الرواية السيرقائية إلى التخيل الأدبي، تنتشر في النص السرد^(٦١) قرائن كثيرة توحي بالمشابهة بين المؤلف والشخصية وتوعز للقارئ بأنّ قصة الشخصية هي نفسها سيرة المؤلف في الواقع. فيجد القارئ في نفسه ميلاً إلى المصاهاة بين المؤلف والراوي والشخصية ويندفع إلى المقارنة بين المؤلف الواقعي في التاريخ والشخصية التخيلية في النص^(٦٢).

إنّ موقف القارئ إزاء الرواية السيرقائية هو إذن موقف ظنّ وشكّ وحسب لا موقف يقين ووثوق، يعامل النصّ في مبدأ أمره وفق الميثاق الروائي^(٦٣) المعلم فيجد الإشارات إلى سيرة صاحبه تحاصره، ويقتنع بوضوح صلة الكون التخيلي بالعالم المرجعي، فلا يستطيع أن يثبت هوية النصّ السيرقائية لخلوة من الميثاق السيرقائي، وغياب التطابق فيه بين المؤلف والراوي والشخصية.

فموقع الرواية السيرقائية الأجناسي موقع هنّ قلق ميسمه التداخل والغموض وانعدام الحدود الواضحة الحاسمة بين التخيلي والمرجعي والتحقّي والتجليّ والتسترّ والتعرّي.

فكادت لذلك الرواية السيرفانتية أن تكون حسب عبارة "بيار بيللو" (Pierre Pilla, 1987) "ثمرة سوء تفاهم أبدي بين المؤلف والقارئ". إنها جنس روائي تخلقه القراءة لا الكتابة ويحدد هويته الأجناسية القارئ لا المؤلف. وهذا التحديد خاصص إلى حد كبير لفكرات القارئ وثقافته و"موسوعيته الشخصية" كما يقول "أمبرتو إيكو" (Umberto Eco, 1989)، وللمفرد الذي يتلقى فيها النص وللمفاهيم التي يحملها عن الواقع وعن الأدب والفن والتخييل والمرجع...

وربما كان فيما تشم به الرواية السيرفانتية من غموض أجناسي وتداخل، تفسير لما تتميز به نصوصها من حوارية ونعند في الأصوات وثرأ في المضامين والدلالات وتشابك بين الآن والأخر والماضي والحاضر والواقع والتخييل. وربما كان في ذلك أيضاً سر انتشار هذا الجنس الروائي الفرعي في تاريخ الرواية الأوروبية منذ إصدار "جان جاك روسو" (Rousseau) روايته "هيلويزا الجديدة" (La Nouvelle Héloïse, 1762) إلى اليوم واستقطابه كبار الروائيين من أمثال "بلزاك" (Balzac) و"بروست" (Proust) و"جويس" (Joyce) و"جيد" (Gide) وحتى أشدّ خصوم الرواية الواقعية ومفهوم البطل (a) والإحالة المرجعية من أمثال "كلود سيمون" (Claude Simon) و"ألان روب غرييه" (Alain Robbe-Grillet) و"ناتالي سارزوت" (Nathalie Sarraute).

ويحتفل الأدب العربي بعدد كبير من الروايات السيرفانتية كـ"زينب" لـ"محمّد حسين هيكل" و"إبراهيم الكاتب" لـ"المازني" و"الحني اللاتيني" لـ"سهيل إدريس" و"دار الباشا" لـ"حسن نصر".

المواصفات الصلة - نص سردي، قصة، رواية، جنس أدبي، جنس روائي فرعي، سيرة ذاتية، تخييل، ميثاق سيرفانتي، ميثاق روائي، فضاء سيرفانتي، مؤلف، راو، شخصية، تخييل ذاتي، سيرة، كتابة الآن، يوميات خاصة، رسم ذاتي.

م.آ.م

رواية سيرة راجع رواية شخصية (Roman biographique/Biographical Novel)

رواية شخصية

Roman personnel / Personnel Novel

الرواية الشخصية هي الرواية^(٥٠) التي مدارها على تطوّر شخصية^(٥١) رئيسية لكنّ هذه الشخصية الرئيسية بعيدة عن شخصية المؤلف^(٥٢) بعلّاً يمتعنا من أن نعتبرها صورة منه (Georges May, 1992). فهذه الرواية وإن ضارعت السيرة الذاتية^(٥٣) في تمحورها حول شخصية رئيسية وفي امتداد عالمها في الزمن وتحويلها على الذاكرة، فإنّها متجنّبة في القصّ التخيليّ وذلك لقيامها على ميثاق روائي^(٥٤) صريحاً كان أو ضمناً من جهة، ولاختلاف قصة حياة شخصيتها الرئيسية عن سيرة مؤلّفها من جهة ثانية. وقد يكون السرد^(٥٥) في هذه الرواية بضمير^(٥٦) الغائب كرواية "الرفاعي" لـ "جمال النبطاني"، وقد يكون بضمير المتكلّم مثلما هو الأمر في رواية "الباخر" لـ "حنّا مينة".

» المواءمات الصلة. - رواية، جنس روائي فرعي، سيرة ذاتية، راوٍ شخصية، ميثاق روائي، قارئ، سرد، مؤلّف.

م.آ.م

رواية شطّار

Roman Picaresque / Picaresque Novel

يطلق هذا المصطلح على مجموعة من الروايات^(٥٧) الإسبانيّة الصادرة في القرن السادس عشر وفيها يروي بطل^(٥٨) يسمى "شطّاراً" (Pizarro) تجاربه ومغامراته وأصافه (Souillet, 1989). ولهذا البطل شخصية قارّة في كلّ روايات الشطّار، فهو شابّ وقع وضيق النسب فقير، لا مستقرّ له ولا بيت يأوي إليه، ولا صلة تربطه بعائلة أو صديق، يدينه التنقل من مكان إلى مكان والتجول على الآخرين والسخرية بهم.

والسرد^(٥٩) بضمير المتكلّم في هذه الرواية^(٦٠) يضحّي حياة البطل في تفكّكها واضطرابها. فهو عامّة سرد حركتيّ سريع، قوامه قصص^(٦١) فرعية قصيرة متداخلة يحتوي بعضها بعضاً ولا تنفسي في النهاية إلى غائمة واضحة معلومة، يستقرّ عندها البطل ويطمئن. والشخصيات^(٦٢) القصصيّة في رواية الشطّار كثيرة في عددها لكنّ حضورها في النصّ قصير المدى، فسرعان ما تظهر وتختفي تاركة للبطل المجال واسعاً للاستئثار بالعالم الروائي وسرد ما عاش ورأى عبر تنقلاته ورحلاته.

على أنّ رواية الشطّار ليست سرداً لرحلة في المكان فحسب بل هي إلى ذلك رحلة

في الإنسان والقيم والأخلاق السائدة. فعبّر التهكم والسخرية اللاذعة، يواجه الشكّار بالنقد والتحقير، المجتمع الأرستقراطي ومنظومة قيمه. وما انصراف هذا البطل إلى رواية تجاربه وأعماله الشخصية إلا انتفاخ على مفهوم شرف النسب، وتمرد على شخصية النبيل الذي يرث رفعة المنزلة الاجتماعية دون أن يفعل شيئاً. وبهذا عدّت رواية الشكّار ردّ فعل على الرواية الأخلاقية الأرستقراطية ودعوة إلى المساواة بين الناس وإحلال مفهوم الجهد الفردي محلّ الانتساب العائلي والطبقي (Molho, 1985).

ومن أشهر الأمثلة على هذا الضرب من الروايات رواية "حياة لازاريللو" الصادرة سنة 1554 وهي لكتاب مجهول ورواية "البوسكان" لـ "فرانسيسكو دي كهنيدو" الصادرة سنة 1621.

► الموافقات الصلة. - رواية، جنس روايتي فرعي، بطل، سرد، قصص، شخصية، راو، حبكة.

م.آ.م

رواية عتيقة

Roman antique/Antique Novel

يطلق هذا المصطلح في الدراسات الغربية على ضرب من القصص^(١) القديم انتشر بين سنتي 1130 و1160 يتخذ النظم شكلاً له ويستوحى من الأساطير^(٢) القديمة مادّة (Gardes-Tamine et Hubert, 1996).

وقد عدّت الرواية العتيقة حلقة وصل بين الملحمة^(٣) والرواية العنصرية. ذلك أنّ الآثار الممتلئة لهذا النوع من القصص كـ "أنياس" (Enéas) و"رواية إسكندر" (Roman d'Alexandre) وإن كانت تروي بطولات الشخصيات^(٤) وأعمالها المخارقة، فإنّها تروي كذلك مغامراتها الماطفية وتجاربهما الخرافية.

ومن أبرز الخصائص الفنية في هذه الآثار أنّ مؤلفيها^(٥) ينحون في الغالب إلى معاملة أبطالهم^(٦) من قناس الإغريق كما لو كانوا فرساناً ينتمون إلى القرن الثاني عشر سواء من حيث الأخلاق والطباع التي يتسمون بها أو من حيث اللغة التي يتكلمونها. فكان من شأن ذلك قيام "الروايات العتيقة" على المفارقة بين ما تحيل إليه الشخصيات تاريخياً وما هي عليه في العالم التخيلي.

«المواد ذات الصلة. - شخصية، بطل، قصص، ملحمة، أسطورة، تخيل، رواية، جنس روائي فروع، سرد، مؤلف».

م.أ.م

رواية فلسفية

Roman philosophique/Philosophical Novel

هي جنس روائي فروع نشأ في أحضان الفلسفة الوجودية، ويطلق عليها أيضاً مصطلح الرواية^(٥٠) الوجودية. وتعالج مواضيع مضمومة كالحرية والذات والالتزام والمسؤولية وعبثية الوجود والفصدية ومفهوم التاريخ. وغالباً ما تتضمن نقداً للحياة المعاصرة والتقاليد الإنسانية (Michel Raimond, 1981).

أما فنياً فتتميز الرواية الفلسفية بانتظام أحداثها حول بطل^(٥١) مازوم غالباً ما يكون مرغماً على مجابهة أوضاع متناقضة. وتكون سائر شخصياتها^(٥٢) أقلّ تعلقاً بالحياة. وهي من عامة الناس لكنها مسكونة بفضايا فلسفية متنوعة وتتناطح الأسئلة الأكثر تجريداً وتتناحر في ما بينها بكلّ شغف. ولا يظهر في الغالب الإطار الزمني العام الذي تتحرك فيه إلا من خلال عطرطه المربكة. ويكون الحوار^(٥٣) الذي تقوضه ثباتاً بالتحاليل والفتايات باعثاً على التفكير في علاقة الإنسان بالوجود والعدم وعبث الأقدار. أما ضمير السرد^(٥٤) فهو في الغالب ضمير المتكلم أو ما يعرف بأسلوب الفصل الثاني^(٥٥) الذي ورثه الروائيون الوجوديون عن "كيركيارد". ويحدث أن يتوسل هؤلاء الروائيون بأنماط كتابة الأنا^(٥٦) من قبيل اليوميّات^(٥٧) والمذكرات^(٥٨) والسيرة الذاتية^(٥٩).

ومن أشهر الروايات الفلسفية في الغرب "الغثيان" و"الجندار" و"دروب الحرية" لـ"سارتر" و"الغريب" و"الطاهون" و"القط" و"الإنسان المتمرد" لـ"البيير كامو" و"مذكرات امرأة وصية" لـ"سيمون دي بوفوار" و"المحاكمة" لـ"كافكا".

وقد تأثر الروائيون العرب بهذا النمط من الرواية فكتبوا فيه. ومن نصوصهم الشهيرة "حدث أبو هريرة قال..." لـ"محمود المسحدي" و"جبل القدر" لـ"مطاع صفدي".

«المواد ذات الصلة. - رواية، بطل، شخصية، حوار، سرد، قصص ذاتي، كتابة الذات، يوميات، مذكرات، سيرة ذاتية، حكاية فلسفية».

ع.ع

Novella/Novelle

رواية قصيرة

الرواية القصيرة نشرٌ تخيليٌّ^(٥٠) قصصيّ^(٥١) أطول من الأقصوصة^(٥٢) وأقصر من الرواية^(٥٣). وقد ظهرت الرواية القصيرة، باعتبارها جنساً أدبيّاً^(٥٤) أوّل ما ظهرت في بداية عصر النهضة الأوروبية في أعمال الإيطاليين والفرنسيين الأدبيين وتحديداً لدى "جيوفاني بوكاتشيو" مؤلف "الديكاميرون" (Decameron, 1353) و"مارغريت دي نافار" مؤلفة "الهيبتاميرون" (L'Heptaméron, 1559).

وطوال القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، لم ينفك مؤلفو الروايات القصيرة، يضمّنون لها، بوصفها جنساً أدبيّاً، معايير وقواعد. فشغلهم أوّل ما شغلهم أمر الطول. فاختلف النارسون بشأنه. واقترح بعض الباحثين الإنكليز مراوحة الرواية القصيرة بين سبعة عشر ألفاً وخمسمائة كلمة وأربعين ألف كلمة. إلا أنّ ذلك لم يمنع من الوقوع في الخلط بين الرواية والرواية القصيرة. فما يرد في الحجم المشار إليه قد يأخذه بعضهم على أنّه رواية في حين يراه غيرهم رواية قصيرة. وهو ما يعني أن مصطلح "رواية قصيرة" لم يعد اليوم فاعلاً. غروايات من قبيل "مدوّنة الاعترافات والأسرار" لـ"صلاح الدين بوجاء" و"مراييج" لـ"عروسية النالوني" و"عجز الأرض" لـ"حسن نصر" رواياتٌ قصيرة، ولكنّ النقاد يعاملونها معاملة الروايات (محمّد نجيب العمامي، 2001).

وليس الأمر ليختلف في الأقصوصة. فقد نبّه "إلياس خوري" في مقدّمة "رائحة الصابون" لكونها أصلاً إحدى الأقصوصات الأربع في مجموعته "المتدا والخبر". ولما أريد منه إعادة الطبع جعل "رائحة الصابون" مستقلة بذاتها لتؤثّر خصائص الرواية القصيرة فيها.

ومما شغل دارسي الرواية القصيرة أيضاً حُلّها. فقد اعتبرها المؤلفون الألمان سرداً^(٥٥) تخيليّاً^(٥٦) بذور على حفت مشوّق أو على وضع أو على صراع ويؤدّي بالمقدّمة إلى ما لا يُتوقّع لتكون النهاية منطقيّة ولكنّها مفاجئة.

كلّ ذلك يعني أنّ الرواية القصيرة يتجاوزها الانتماء إلى الأقصوصة والانتماء إلى الرواية في آن واحد. بيد أنّها تجعل من هذا التجاذب ميزتها. فهي تتوسّع في تحليل الموهومات ونحت معالم الشخصيات كما تفعل الرواية، ولكن في طول محدود. وتركز اهتمامها على موضوع بعينه خاتمتُه مفاجئةٌ للمرويّ له^(٥٧) القارئ^(٥٨) وأثرها فيه قويّ. وبذلك تجتمع في الرواية القصيرة خصائص الأقصوصة^(٥٩) والرواية^(٦٠) كليهما.

ومن أشهر ما كُتِبَ، في الغرب، في هذا الجنس السردّي 'فثران ورجال' و'الذرة' لـ'جون شتابناك' و'المنسج' لـ'فرانتز كافكا' و'حيوان الضيعة' لـ'جورج أورويل' و'الشيخ والبحر' لـ'إرنست هيمغواي' و'قلب الظلام' لـ'جوزيف كونراد'.

» المواقف ذات الصلة. - أقصوصة، تخيل، رواية، سرد.

أ.ص.

رواية مستمرة

Roman-fantastique/Serial Novel

هي رواية^(٥٦) ذات حلقات متتابعة تنشر على أعمدة الصحف السيّارة. ويعود أصل التسمية إلى المساحة التي كانت تفردها الصحف الأوروبية للنصّ الروائي وتسمّى 'مسلسلاً' وتكون عادة في أسفل الصفحة الأخيرة. وقد اقتصرت ولادة هذه الرواية ببداية ظهور الصحف الغربية ذات الانتشار الواسع في ثلاثينيات القرن التاسع عشر، فعند أرباب الصحف إلى استغلال ما أحصى للرواية في تلك الفترة التاريخية من صيت، لجذب جمهور القراء^(٥٧) وترويج صفهم (Cabrita, 1985).

ولئن كانت الرواية المسلسلة قد ساهمت في انتشار الصحف، فإنّ الصحافة باحتضانها الرواية قد أسدت إلى هذا الجنس الأدبي^(٥٨) الفتى، خدمات جليلة. فأغلب روايات القرن التاسع عشر قد ظهرت أوّل مرّة في الصحف. وبفضل الصحافة عرف كبار كتّاب^(٥٩) الرواية كـ'بلزاك' (Balzac) و'الكسندر دوما' (Alexandre Dumas) و'ميشال زيفاكو' (Michel Zévaco). وقد تعدّى تأثير الصحافة في الرواية مستوى النشر والتعريف ليصل إلى تقنيّات السرد^(٦٠) نفسه. فقد دفع نشر النصّ الروائي في حلقات متتابعة إلى الاهتمام شديد العناية بالحبكة^(٦١) والتشويق^(٦٢)، وإحكام الرّبط بين نهاية حلقة ما وبداية أخرى، سعياً لضمان متابعة القراء القصة^(٦٣) وإقبالهم عليها حتى نهاية الرواية. وكان من شأن ذلك أن طغى على الرواية المسلسلة موضوع البحث عن شخص أو شيء من الأشياء ومطاردته، وغلب على أحداثها^(٦٤) التطوّر والتقلّب من حال إلى أخرى. فساهمت الرواية المسلسلة بذلك في تطوّر جنسين روائيين فرعيّين^(٦٥) آخرين هما: الرواية التاريخية^(٦٦) والرواية البوليسية^(٦٧) (Quesada, 1989).

ومع بداية القرن العشرين تراجع حضور الرواية المسلسلة في الساحة الأدبية الغربية

وفقدت ما كان لها من صدى بين القراء، وذلك لتطوّر الطباعة وانتشار السلاسل الروائية الشعبية وإدراج الرواية في البرامج التعليمية. أمّا في الأدب العربي فقد ظهرت الرواية المسلسلة قبل نهاية القرن التاسع عشر وامتدّ حضورها إلى منتصف القرن العشرين. ونعُدّ روايات "جرجي زيدان" التاريخية المنشورة على صفحات مجلة "الهلال" ورواية "محمّد المويلحي" "حديث عيسى بن هشام" المنشورة في جريدة "مصباح الشرق" أبرز النماذج المميّزة لهذا الجنس الروائي العربي في الأدب العربي الحديث.

«الموازاة الصلة» - رواية، جنس روايتي فرعي، سرد، قصّة، حبكة، تشويق، رواية تاريخية، رواية بوليسية، قارئ، حدث.

م.أ.م

رواية مغامرات

Roman d'aventures / Adventure Novel

هي الرواية^(٥٤) التي تقوم بحكيتها^(٥٥) على تعاقب الأحداث^(٥٦) والتقلّبات التي يعيشها البطل^(٥٧). فللمحدث القصصيّ في هذه الرواية المكانة الأولى. وفعل السرد^(٥٨) فيها غاية تطلب لذاتها ومصدر لذّة يشترك في التمتع بها القارئ^(٥٩) والراوي^(٦٠) معاً (Jean-Yves Tadié, 1978). ولمّا كانت الأحداث قطب العالم الروائي، كادت رواية المغامرات أن تغدو سرداً محضاً، ليست معه الشخصيات^(٦١) والامكنة^(٦٢) إلاّ مبرّراً لتتابع الأحداث ومعطية لقصّ أطوار المفارقة. ولمعّ هنا ما يفسّر أنّ أبطال رواية المغامرات على عكس أبطال الرواية التربوية^(٦٣)، لا تتغيّر شخصياتهم ولا تشهد تحوّلاً ذا قيمة عقب كلّ ما يعيشون من أحداث ومصاعب. بل يظلّون في الأغلب محافظين على ما لهم من خصال وطباع قبل انطلاق مغامراتهم (Michel Raimond, 1996).

ورغم أنّ لرواية المغامرات جذوراً عميقة ضاربة في القدم نعود بنا إلى "الإلياذة"، فإنّ هذا المصطلح لم يظهر إلّا في نهايات القرن التاسع عشر باتّكثرا. وقد كان ظهوره تعبيراً عن اتّجاه في الكتابة الروائيّة جسّفت روايات "ستيفنسن" (Stevenson) و"كونراد" (Conrad) و"كيبلينج" (Kipling). وقد تأخّل هذا النوع الروائي في فرنسا على أيدي "ألكسندر دوما" (Dumas) و"جول فرن" (Jules Verne).

ويعدّ السفر من المواضيع الفائزة في رواية المغامرات. فغالباً ما تقوم هذه الرواية حول شخصية^(٦٤) رئيسية أو مجموعة من الشخصيات تغادر موطنها الأصلي لتتطّلع في

رحلة طويلة لا يعرف مكلفها. فإنما بالرحلة تنقلب رحلات وأسفاراً ملأى بالأحداث والمفاجآت والعراقل. ويفقد الهدف الأول من الرحلة نالاً ويعيداً شيئاً بأمر أسطوري لا يدرك ولا يكف عن الابتعاد (Ariel Denis, 1985). ومما يدعم ذلك أن الفضاء^(٥٤) المكاني الذي تجري فيه المغامرات يقسم بالفرابة وتقلقه الأسرار. فهو يحار بعيداً وجزر قصبة أحياناً وغابات وأدغال وأجمات وعرة المسالك أحياناً أخرى.

ولما كان بطل رواية المغامرات صبوراً على ما يرافق الرحلة من مشاق ومحن، فقد وجب عليه أن يتصف عادة بالشجاعة والدعاء وأن يجمع بين بساطة الأطفال وحكمة الشيوخ (Ariel Denis, 1985). وهو إلى ذلك منبّ فلا وطن ينتمي إليه ولا عائلة يستمد منها نسباً. وقد يكون البطل كذلك، غامضاً، ذنباً، قريب الصلة بالجنون.

ويفسر النقاد غياب رواية المغامرات اليوم بتضاؤل إمكانيات الفرد في المجتمع الرأسمالي الصناعي ليقوم بمغامرات وأسفار بعيدة في المكان، طويلة في الزمان. كما أن تطوّر وسائل النقل وانتشار وسائل الإعلام، جعلاً من المسير جدّاً الوصول إلى أماكن مازالت مجهولة إلى اليوم. غير أن تطوّر العلم نفسه وإن جعل المغامرة الفردية صعبة، لأنّه قد فسح في المجال لتجديد رواية المغامرات ضمن رواية الاستباق^(٥٥) ورواية الخيال العلمي (U.Y. Tadié, 1978).

» المواءمات الفصل. - رواية، جنس روائي فرعي، فضاء، شخصية، حدث، بطل، راو، قارئ، رواية استباق، رواية ترويية، سرد.

م.آ.م

رواية نهر

Roman fleuve/River Novel

يشير مصطلح رواية نهر إلى ضرب من الروايات^(٥٦) الطويلة التي تمتد أحداثها^(٥٧) حقبة زمنية متعاقبة وتنتمي شخصياتها^(٥٨) إلى أجيال مختلفة. فنكون الرواية النهر لذلك ضخمة الحجم، متمتدة الأجزاء ويستغرق تأليفها عدداً كبيراً من السنين. ولئن أمكن قراءة كلّ جزء من الرواية النهر على حدة بوصفه رواية مستقلة بذاتها، فإنّ هذه الأجزاء تؤلّف جميعها عالماً روائياً موحداً متصل الحلقات يدور حول نواة سردية قارّة في كلّ الأجزاء. وتجسّد هذه النواة قصة^(٥٩) إحدى الأسر يتتبع الراوي^(٦٠) تاريخها بسرد^(٦١) الأطوار التي مرّت بها من جبل إلى آخر، متطوّراً من قصص الأفراد إلى قصة المجتمع

عاشة في مرحلة تاريخية محدّدة فيلمس القارئ^(٥٦) ما طرأ على ذلك المجتمع من تحولات وتطوّرات في طبائع أفرادهم وأفكارهم ومعاييرهم وعلاقاتهم (Michel Raimond, 1996).

وبعد "بلزاك" و"زولا" من أوائل من وضعوا روايات أنهاراً، إلا أن المصطلح لم يظهر إلا سنة 1913 حين أصدر "رومان رولان" (Romain Rolland) روايته جان كريستوف (Jean Christophe) وأطلق عليها اسم "الرواية النهر". وبعد العقد الثالث من القرن العشرين أزهى جهود الرواية النهر إذ شهدت هذه المرحلة تصفّي عدد كبير من الروائيين الفرنسيين خاصة لوضع روايات تنتمي إلى هذا الجنس الروائي الفرعي^(٥٧). فآلف "روجيه ماوتين دي غار" (Roger Martin du Gard) "آل ثيبو" (1922- Les Thibault) (1940) وكتب "جول رومان" (Jules Romains) روايته "الناس الطيبون" (Les Hommes de bonne volonté) المحتوية على سبعة وعشرين جزءاً (1932-1947) ووضع "جورج دوهاميل" (Georges Duhamel) رواية "أخبار آل باسكييه" (1933- Chronique des Pasquier) وأصدر "لويس أراغون" "طور من العالم الواقعي" (1933- Cycle du monde réel) (1951). وبموازاة هذا اللفق الكميّ حرفت الرواية النهر في هذه المرحلة تطوّراً فنياً في اتجاه تنوع وجهات النظر^(٥٨) وجعل مواقف الشخصيات ورواها للمجتمع والحياة مختلفة متضاربة. وقد جعل "جول رومان" (1932) من هذا التنوع في الرؤى وسيلته لتكون الرواية قصة المجتمع بأسره بل الإنسانية جمعاء، فاحتبر هذا المبدأ خلفيّة فلسفيّة فكرية تبرز كتابة الرواية النهر. فما قامت الحياة واحدة وجب أن تكون الرواية واحدة وإن تعدّدت أجزاؤها. ومن أشهر الأمثلة على الرواية النهر في الأدب العربيّ نذكر ثلاثيّة "نجيب محفوظ" و"مدن الملح" لـ"عبد الرحمن منيف" ورواية "أرجؤان" للروائي التونسي "محمد المختار جنت".

» المواءمة الصلة. - رواية، جنس روايتي فرعيّ، نعت، راي، سرد، خطاب، قارئ، حدث، شخصية، قصة، وجهة النظر.

م.آ.م

ظهر هذا الجنس الروائي الفرعي^(٥٦) في أوروبا إثر الحرب العالمية الثانية. وقد فسر

التفاد ظهوره في هذه الفترة التاريخية يهول ما عاشت الإنسانية في تلك الحرب من مآسي وكوارث. فسرى بين كتاب الرواية^(٥٤) الإحساس بأن الواقع قد جثج عن الخيال وابتعد آماداً، فما عاد يكفي تمثيل^(٥٥) الواقع باللغة، بل لزم لتفل الحقيقة نقلاً كاملاً، دهم السرد الروائي بما توافر للمؤلفين^(٥٦) من وثائق وصور فوتوغرافية وشهادات شخصية (Jean Cocteau, 1985).

فهذه الرواية تقوم على جمع وثائق تتعلق بفترة زمنية محددة أو قضية معينة أو حادثة^(٥٧) من الحوادث الهامة، بها ترتبط مجموعة من الشخصيات^(٥٨) وإليها تعود الوثائق المندجة في النص السردية. ويكاد دور الراوي^(٥٩) أن يقتصر على الربط بين هذه الوثائق. وقد استفاد كتاب الرواية الوثائقية من تقنيتي الكولاج^(٦٠) في الرسم والموناج في السينما لإرفاق نصوصهم بما يشعرونه من وثائق، وللتخفي عن أعين القراء^(٦١) وملأزمة الحياد التام؛ وجعل الوثائق هي التي تحوكم خيوط القصة وتهدي القارئ إلى الدلالة. رغم ذلك تظل شخصية الروائي بارزة ويمتدح عن الكاتب أن يكون مجرد موثق. لاختيار الوثائق، وتنظيمها حسب ترتيب معين قد يخرج عن الترتيب الكرونولوجي، واعتماد السرد^(٦٢) خيطاً واصلاً بين الوثائق، كل ذلك يفضح حضور الروائي وبني في النص وجهة نظر^(٦٣) تؤثر في عملية التلقي والتأويل.

ولما كانت الرواية الوثائقية متصلة بشديد الاتصال بالوثائق، تعلقت مضامينها في الأغلب بالوقائع والأحداث السياسية والاجتماعية الخطيرة التي تمثل مصدر اهتمام لغات واسعة من المجتمع، كالحروب وجرائم القتل والثورات...

ومن أشهر الروايات الوثائقية يمكن أن نذكر رواية "الجوقة الحمراء" (1965) لـ "جورج بيرول" (Georges Perrault) ورواية "تريبلانكا" (1966) لـ "جان فرانسوا ستاغنر" (J.F. Stegner). أما في الأدب العربي فتعد رواية "بيروت.. بيروت" لـ "صنع الله إبراهيم" أبرز النماذج تمثيلاً لهذا الجنس الروائي الفرعي.

► الملاحظة الصلة. - رواية، جنس رواي فرعي، ميثاق قرائي، ميثاق مرجعي، ميثاق رواي، سرد، مؤلف، قارئ، راوي، وجهة نظره شخصية، كولاج، تمثيل.

زاي

زمن الحكاية

Temps de l'Histoire/Story Time

ورد المصطلح عند أغلب دارسي السرد^(٥) مرتبطاً بزمن الخطاب. وقد أولوا هذا الزمن اهتماماً جلياً ولم يفضلوا القول في زمن الحكاية اعتباراً منهم أن لا وجود للحكاية^(٦) بأحداثها^(٧) وشخصياتها^(٨) وأمكتتها وأزمستها خارج الخطاب الذي يرويها. بيد أن تحليل هؤلاء الباحثين لزمن الخطاب كان متطلقاً دوماً من ضبط العلاقات بين زمن الأحداث وكيفية سردها من حيث الترتيب^(٩) والمدة^(١٠) ودرجة التوتر^(١١) (Genette, 1972) مما يجعل التحليل قائماً بالضرورة على تمثيل لمعطى زمني وحدني يقوم الراوي^(١٢) باعتماده والتصرف فيه وفق رؤية محدّدة. وينجلى الفاصل بين زمن الحكاية وزمن الخطاب في بعض النصوص الروائية القائمة على حكاية واحدة ترويها شخصيات بطرائق مختلفة شأن رواية "ميرامار" لمحفوظ. فما يقدّمه الخطاب القصصي^(١٣) من صيغ مختلفة ووجهات نظر^(١٤) متعدّدة للأحداث نفسها يتيح التمييز بين معطى حدّثي وزمني سابق وعطابات الشخصيات الراوية التي تسرد تلك الأحداث، وإن كان الرواة والمرويّات من التخيل. ويبدو هذا الفاصل بين زمن الحكاية وزمن الخطاب والسرد بشكل جليّ في القصص المرجعي^(١٥) الذي يسرد ما حدث فعلاً، باعتبار أن الراوي في هذه الحالة يروي أحداثاً تاريخية سابقة تتصل بالأفراد أو المجموعات، ويمكن القارئ التحقق من صحة زعم الراوي من خلال مراجعة عطابات أخرى من الأحداث والأشخاص المذكورين.

ولذلك يمكن أن نعرّف زمن الحكاية بآث الزمن الحقيقي أو المتخيّل الذي تدور فيه أحداث القصة المروية. ففي أجناس السرد المرجعي كالسيرة^(١٦) والسيرة الذاتية^(١٧) والمذكرات^(١٨) واليوميات^(١٩) والرحلات^(٢٠)، تكون الأحداث حقيقية أو مقدّمة باعتبارها

حقيقية ، وتكون قد حدثت بالضرورة في زمن تاريخي سابق للسرد^(٤٥). وفي أجناس السرد التخيلي تكون الأحداث متخيلة. ولكن الزمن المؤطر للأحداث في هذه الحالة على ضروب عدة متصلة بخصائص هذا الجنس الأدبي^(٤٦) أو ذاك وبإختيارات الراوي الفنية ومقاصده الخطائية. فإذا كان الزمن في قصص الأساطير^(٤٧) والخرافات والحكايات الشعبية^(٤٨) يبدو مطلقاً أو عسيراً تحديده ، فإنه يكون في الرواية التاريخية^(٤٩) على درجة من التحديد والدقة لأن الراوي في هذا الجنس القرصي^(٥٠) يأخذ بعض مآثمه من فترة تاريخية معروفة الأحداث والأشخاص. ولا تخلو الرواية الواقعية من ربط لمسارها الحدتي المتخيل بأحداث تاريخية سمياً إلى مضاعفة الوهم المرجعي^(٥١)، شأن ما نراه في رواية ' الأرض ' لشرقاوي، وقد تواترت فيها الإشارة إلى ثورة 1919 ووقائع سياسية أخرى.

وتتفاوت النصوص السردية أيضاً من حيث الزمن الذي تستغرقه الأحداث. فقد يكون دقائق في بعض الأقاصيص^(٥٢). وقد يكون يوماً واحداً من حياة الشخصية الرئيسة كما في رواية ' أوليس ' للكاتب الإيرلندي جويس. وقد يكون سنين عديدة وأجبالاً كما في ثلاثية محفوظ. وربما كانت الأجناس السردية الوجيزة كالأخبار^(٥٣) والنوادر^(٥٤) والأقاصيص أميل إلى تقليص الزمن ، بينما تهتم أجناس سردية أخرى بمسارات حدثية تمتد شهوراً أو سنوات شأن الرواية والرحلة والسيرة الذاتية.

وبصرف النظر عن درجة اتساع زمن الأحداث وتباين الأجناس السردية في ذلك، فإن الأحداث محتاجة في بيان تماقبيها إلى ضروب عدة من التحديد. فبالإضافة إلى التاريخ الدقيق باليوم والشهر والسنة، تُحدد أيضاً بالعلاقة بالزمن الطبيعي من حيث الفصل أو الوقت من اليوم. وقد تُحدد بموقعها من النظام الحدتي فهي سابقة لأحداث أخرى أو لاحقة أو متزامنة من خلال علامات لغوية ذات كفاءة في إبراز علاقات التماقبي أو التزامن شأن بعض الحروف والظروف في العربية كالفاء وثم وقبل وبعد وبينما وغيرها. وإذا ما كان المسار الحدتي طويلاً ومكوناً من سلاسل حدثية متقاطعة ومتراكبة فإن الراوي الذي لا يستطيع أن يروي كل شيء محمول على استعمال وسائل مختلفة للتحكم في الزمن الواسع مثل الإضممار^(٥٥) والمجمل^(٥٦). ثم إن الزمن الذي يعرفه السرد^(٥٧) لا يكون دائماً موضوعياً محسوساً قابلاً للتحديد والقياس أي قد لا يكون خطياً قائماً على التماقبي. فمن الجائز أن يكون ذاتياً متصلاً بالعالم الداخلي للشخصية وتأملاتها وأحلامها، قائماً على التناخل بتداخل الأحاسيس والمشاعر والذكريات. (تيسرة، 2000، Bourneuf 1985).

«الموافق ذات الصلة» - تخييل ، حكاية ، خطاب قصصي، زمنية قصصية ، زمن السرد، زمن الكتابة، زمن القراءة، قصة، قصص مرجعي.

ن - ب

زمن السرد

Temps de la narration/Narrative Time

تتعلق مقولة زمن السرد بتحديد موقع الحكاية^(٥٠) الزمني من الفعل السردّي. ويشكل زمن السرد مع المستوى السردّي^(٥١) والشخصيّة^(٥٢) المقولات الثلاث التي يدرس من خلالها المقام^(٥٣) المنتج للخطاب السردّي. وتكتسي تحديدات المقام السردّي الزمنيّة أهمية لا تكتسبها تحديداته المكانيّة. وذلك أنّه بالإمكان أن تروى قصة^(٥٤) دون تحديد المكان الذي تروى منه ومدى بعده عن المكان الذي تجري فيه الأحداث^(٥٥). ولكن يستحيل ألا يتحدّد موقعها الزمنيّ من الفعل السردّي ما دامت تروى بالضرورة في الزمن الحاضر أو المستقبل. وتتمثّل المسألة الأساسيّة في تحديد الوضع الزمنيّ للمقام السردّي في ضبط موقعه من الحكاية. وقد ميّز السرديون من هذه الزاوية بين أربعة أنماط من السرد هي: السرد اللاحق (Narration ultérieure) والسرد السابق (Narration antérieure) والسرد المتزامن (Narration simultanée) والسرد الممزّج (Narration intercalée).

والسرد اللاحق هو الذي يكون زمنه تالياً لزمن الحكاية. وهذا هو الموقع المألوف للسرد إذ من الطبيعي أن تكون الحكاية سابقة للفعل السردّي. ويكفي مثلما يقول "جونات" (Genette, 1972) استخدام الزمن الماضي لجعل السرد لاحقاً بالحكاية. وذلك بنفّس النظر من تحديد المسافة الزمنيّة الفاصلة بينهما أو عدم تحديدها. غير أنّه قد يحدث في هذا النمط من السرد أن تستغرق الحكاية مدّة تقلّص تلويحيّاً من المسافة الزمنيّة التي تفصلها عن لحظة السرد إلى حدّ يفضي إلى التقاء اللقطتين. وقد تكشف القصة عن ذلك في بدايتها كأنّ يقول الراوي^(٥٦): "الآن وبعد مرور سنوات طويلة عمّا حدث استعيد الوقائع فأزداد يقيناً أنّه ما كان بإمكان أحد أن يغيّر ما جرت به المقادير" أو في نهايتها مثلما هو الشأن في هذا الشاهد الذي استمعه "جونات" (نفسه) من رواية "روينسن كروزو": "أخيراً وقد صمّمت على ألا أهرق نفسي أكثر ممّا فعلت، ها أنا أستمع لرحلة أطول من كلّ تلك الرحلات بعد أن قضيت اثنتي عشرة وسبعين سنة من حياة

ذات تنوع غير متناه، وتعلّمت بما يكفي أن أدرك قيمة الاعتزال وسعادة أن ينتهي المرحه أيّامه في سلام*.

وأما السرد السابق فهو الذي يكون زمنه سابقاً لزمن الحكاية. وانتظام القصة وفق هذا النمط من السرد ظاهرة نادرة تتجسّد في القصص التنبئي (Réécits prédictifs). وقد استعار "جونات" هذا المصطلح من "تودوروف" ليطلقه على كلّ ضروب القصة التي يكون فيها السرد سابقاً للحكاية. ولا تظهر القصة التنبئية في غالب الأحوال حسب "جونات" إلا في المستوى الثاني من السرد على غرار ما يلاحظ في هذا المثال من "كلبلة ودمنة": "زعموا أنّ ناسكاً كان يجري عليه من بيت رجلٍ تاجرٍ في كلّ يوم رزق من السمن والعسل. وكان يأكل منه قوته وحاجته ويرفع الباقي ويجمعه في جرة فيخلّفها في وتد في ناحية من البيت حتى امتلأت. فبينما الناسك ذات يوم مستلق على ظهره، والمكازة في يده، والجرة معلقة على رأسه، فُكر في غلاء العسل فقال: سأبيع ما في هذه الجرة بدينار وأشتري به عشرة أهنز فيحبلن ويلدن في كلّ خمسة أشهر بطناً، ولا نلثب إلا قليلاً حتى تصير غنماً كثيرة إذا ولدت أولادها، ثمّ حزر على هذا النحو بسنين، فوجد ذلك أكثر من أربعمائة هنز...". (ابن المقفع، كلبلة ودمنة). إنّ قصة "الناسك وجرة العسل" قصة ثابتة مقامها السردية التخيلية سابق لأحداث حكايتها وهو ما يدلّ عليه استخدام صيغة المضارع المقترن بالسين الدالّ على المستقبل. وهي قصة تنبئية بالقياس إلى مقامها السردية. ولكنّها ليست كذلك بالقياس إلى مقام القصة الإطارية^(٥).

وأما السرد المتزامن فهو الذي يزامن الحكاية إذ تتمّ رواية الأحداث أثناء وقوعها على غرار النفل الفوريّ لعبارة في كرة القدم. ويعتبر "جونات" السرد المتزامن أبسط أنماط السرد لأنّ التطابق بين زمن الحكاية وزمن السرد يلغي كلّ إمكانية للتداخل بينهما أو للتلاعب بالزمن. وهذا مثال للسرد المتزامن مقتطف من مذكرات شخصية تخيلية: "المليحة تنتظر البيوت أمراً قد يأتي شداً أو بعد غد، أصغي إلى وقع حوافر تصطدم بحجارة الطريق، تبعد، تنأى، أطلّ من مشرّبة البيت محافراً أن يراني أحد، أطلّ والظلام يلفت البيوت، لا أرى مثله السلطان الفوري الجديد" (جمال النيطاني، الزيني بركات). إنّ استخدام صيغة المضارع الدالّ على الحال يلغي المسافة الزمنية بين السرد والحكاية التي تعاش وتروى في الآن نفسه.

وأما السرد المدرج فهو الذي يتداخل زمنه مع زمن الحكاية ويتسوّى ذلك بوجه خاصّ عندما يكون التفاوت بين الزمتين ضئيلاً بحيث يمكن للسرد أن يلتحق بالحكاية

بل أن يغدو سابقاً لها. وبغضبي هذا التداخل إلى تأثيره فيها. وأكثر ما يكون ذلك في الرواية الترسلية^(٥٤) حيث تكون الرسالة وسيطاً للقصة و عنصراً في الحبكة^(٥٥). فقد بروي المترسل ما حدث له في اليوم الذي يكتب فيه الرسالة (سرد لاحق) ثم يصور موقفه في لحظة كتابة الرسالة مما حدث في ذلك اليوم (سرد متزامن) ثم قد يخبر المرسل إليه عن بعض مشاريعه المستقبلية (سرد سابق). وقد عدّ "جونان" السرد المتداخل أشدّ أنماط السرد تعقيداً بسبب تعدّد المقامات فيه، مثلما هو الشأن في الرواية الترسلية المتعددة المتراسلين. وهذا مثال للسرد المنفرد من رواية "الزني بركات" مقتطف من " تقرير مرفوع إلى الشهاب الأعظم...": "في الجزء الأخير من هذه الليلة توجّه الزني بركات بن موسى [...] إلى كوم الجارح بعد استدعاء الشيخ أبو السمود الجارحي العارف بالله، وعندما دخل إليه أجلسه بين يديه، مال الزني عليه لكنّ الشيخ لم يراع هذا، ونثر في وجهه [...] وحتى ساعة كتابة هذا ما زال الزني بركات محتجراً عند الشيخ أبو السمود، وقال الشيخ لمرديه: "أبقوا الأمر سرّاً يوماً أو يومين حتى أستخرج منه ما نهب من أموال الفلاة، ثم نشهره على حمار ونخلّص الدنيا منه"، وحتى الآن لا يعلم العامة بما يجري [...] ومن ناحيتنا بادونا بإرسال العيون والأرصاء في كلّ فجّ وخاصة كوم الجارح، ونسي إلى علمنا أنّ دراويش الشيخ ومرديه، وكافة أرباب الطرق الصوفية، والفقراء في برّ مصر سيعلمون الخبر ويهيجون الخلق" (جمال الغيطاني، الزني بركات).

إنّ السرد في هذا الشاهد لاحق بالحكاية تارة ومزامن لها تارة وسابق لها تارة أخرى. وقد أفضى ذلك إلى المراوحة بين استخدام صيغة الماضي وصيغة المضارع الدالّ على الحال وصيغتي الأمر والمضارع المقترن بالسين الدالّين على الاستقبال.

« المواءمة الصلة. - خطاب، حكاية، مقام سرديّ، مستويات سردية، شخصية. هـ. ن.

يتسّئن هذا المصطلح دلائل: زمن القراءة العقلي وصبر القراء.

فالأول هو الزمن الذي يحتاج إليه القارئ^(٥٦) المفرد لقراءة النص^(٥٧). وهو لذلك غير محدّد تحديداً دقيقاً بالنظر إلى اختلاف تجارب القراءة وتفاوت القراء من حيث

السَّيِّئُ والثقافة والمقصد. فكتاب "كليكة ودمنة" لا يقرأه الفنى كما يقرأ الكهل، ولا يكون الزمن الذي يقضيه الراغب في متع القصص مماثلاً للزمن الذي تقتضيه دراسة الناظر المتخصص.

وتختلف أزمنة القراءة أيضاً في علاقتها بطبيعة النص من حيث اللغة والأسلوب ومن حيث الجنس الأدبي^(٥٤). فقراءة النصوص القصيرة كالنوازل^(٥٥) والأخبار^(٥٦) والأفانصيص^(٥٧) تحتاج في الغالب إلى وقت أقل بكثير من قراءة رواية^(٥٨) أو مذكرات^(٥٩) أو رحلة^(٦٠).

ورغم معرفتنا بأنَّ الحدود بين الأجناس الأدبية من حيث المدى ليست ثابتة إذ من الأفاصيص ما يقارب في الطول روايات قصيرة، فنحن لا نعدّم وهياً لدى المبدعين طبيعة هذه الخاصية الشكلية ومحاولة للملاسة بين طول النص والزمن الذي يحتاج إليه القارئ للقراءة. وهو ما يستدعي تحكماً في زمن الحكاية^(٦١) ومسارها الحداثي وتقليباً للتكثيف والإشارة. ولعلَّ هذا الاعتبار لزمن القراءة ولما يقتضيه من خصائص فنية يبدو جلياً في تعريف الأديب الفرنسي أندريه جيد للأقصوصة، إذ رأى أنها "وُضِعت من أجل أن تُقرأ دفعة واحدة". وليست الأقصوصة فريدة في ذلك. فثمة ضروب أخرى من الإبداع الفني تؤثر ظروف تلقيها في طول العمل وخصائصه الشكلية شأن المسرحية والفيلم السينمائي (Grojnowski, 1993).

وقد يتجلى تفكير المؤلف^(٦٢) في القارئ والقراءة من خلال النص نفسه. فتوجيه الخطاب إلى القارئ موجود في نصوص سردية^(٦٣) عديدة متى قرَّب المسافة بين المبدع والمتلقي حتى تكاد الكتابة والقراءة في بعض النصوص تبدو كالمتزامنتين، كما يبدو في هذا المقطع من سيرة نعيمة الذاتية : "وما حدث في ذكر البيت وأثاثه فليعذرني القارئ إذا أنا توقفتُ قليلاً لأصف له ذلك البيت الذي لم يكن غير نموذج لآلاف البيوت القروية المنتشرة على السطح العالي من جبال لبنان والتي تكاد تصبح اليوم خبراً من الأخبار" (نعيمة، سبعون، ج. ١). وفي الروايات التي يبدو فيها النص الروائي منعكساً على نفسه مصوراً عملية الإنتاج النصي كاشفاً تفكير المؤلف في السرد وحقته في الكتابة، قد نجد إشارات توهم بالتعاقب والتطابق بين زمن السرد^(٦٤) والكتابة^(٦٥) وزمن القراءة : "يستطيع من لا يريد أن يكمل قراءة الرواية أن يتوقف عند هذا الحد ويمضي في طريقه. في كل رواية محققات أساسية من الممكن عدم إكمال القراءة بعدها. ونحن الآن عند إحدى المحققات [...] نصل الآن إلى هذه النقطة بالنسبة للرواية. كل ما مضى من الأحداث كان يمهد لهذا الفصل. وكلّ المواقف تصبّ في هذا الموقف الضخم

[...] تعالوا تفكر معاً ويصوت عالي في الطريقة التي نقم بها الفصل * (القعيد ، شكاوى المصري الفصح).

ولزمن القراءة بعد ثاب يقتل بتعدّ القراء والقراءات واختلاف العصور والثقافات. فالنص قد يظلّ مقروءاً زمنياً طويلاً بعد وفاة مؤلفه ، فيخرج من زمن إلى آخر ومن محيط ثقافي إلى محيط مغاير. ويترتب على ذلك بالضرورة اختلاف القراءات في عصر الكاتب وفي ما بعده.

ولا شك في أنّ الهوة تزداد اتساعاً وعمقاً بين عالم الحكاية وعالم القارئ كلما تأخر زمن القراءة. فليست علاقة قراء القرن العشرين بنوادير الجاحظ وأخبار التنوخي ومقامات الهملاني مماثلة لعلاقة قراء القرنين التاسع والعاشر بتلك النصوص وأشباهاها. وليس الأثر الذي خلّفته رواية * الأرض * في القراء المصريين عند صدورهما مطابقاً لأثرهما في القراء العرب خارج مصر في الفترة نفسها، أو لأثرهما في مختلف القراء بعد ذلك بخمسين عاماً.

إنّ قدرة الأثر الأدبي على إثارة اهتمام القراء في عصر الكتابة على اختلاف ميولهم وظروفهم الاجتماعية والثقافية راجعة في قسم كبير منها إلى استجابته إلى أفق انتظار محدّد. فالنص، مهما يكن حظّ بنيت الفتيّة من الحقّة، يشير فأكّرة القارئ الأدبية والثقافية ويتضمّن من الإشارات الظاهرة والخفيّة ما به يخاطب جمهوراً مستعدّاً للتنبّل وفق المألوف لديه. ولكنّ أفق الانتظار قد يتعدّل أثناء القراءة شيئاً فشيئاً ويتحوّل بحسب خصائص النصوص والأجناس. والنص قد ينتهي، بما لديه من مميّزات مفارقة للمألوف، إلى إنشاء أفق انتظار جديد.

هذا الحوار بين النص والقارئ ليس وهين عصر الكاتب. فالقراءات على تنوّعها، من حيث تميّز الأفراد والفئات الاجتماعية ومن حيث اختلاف الأزمنة الثقافية، هي مجسّدة لحوار مستمرّ مع النصّ يقوم على طرح الأسئلة واستنباط الأجوبة. والنص بهذا المفهوم ليس بنية متغلّقة على معنى وحيد تجتهد القراءة في استخراجها، وإنّما هو بنية مفتوحة تهيب القارئ، مهما يكن عصره، إمكانيات طرح الأسئلة وإمكانيات تبيّن الأجوبة المناسبة. وليست قدرة القارئ المتأخّر على أن يجعل النصّ القديم يتكلّم راجعة إلى أنّ شكل الأثر الأدبيّ لازمنيّ، بل لأنّ شكله وخصائصه الفنيّة تتماهى على الوظيفة العملية للغة وتجعل دلالة مفتوحة باستمرار وحاضرة بالرغم من تغيّر الأزمنة (Jarrus, 1978).

► **الموازاة الصلة** - تبعيد، تبرير، تقويم نهائي، حوارية، زمن الحكاية، زمن السرد، زمن الكتابة، زمينة قصصية، قارئ، مؤلف، مشكلة، نص، نص سردي، وهم مرجعي.

ن - ب

زمن الكتابة

Temps de l'écriture/ Writing Time

هو الزمن الذي أنشأ فيه الكاتب نصه. وهذا المفهوم استغلته نظريات النقد التاريخي والاجتماعي في بيان التماثل بين النص^(٥١) وحياة صاحبه ومتغيرات العصر في وجوهها المختلفة، ولم تهتم به السرديات^(٥٢) البنيوية لانصرافها إلى النص في ذاته وفصلها بين المكتوب والكاتب. ولكن المفهوم اكتسب وجاهته التحليلية من وجهين على الأقل، فمن جهة، تبدو العلاقات وثيقة بين الخصائص الشكلية للنص والفلسفة الجمالية للمؤلف^(٥٣) أو التيار الفني أو المرحلة التاريخية بمكوناتها السياسية والثقافية. ومن جهة ثانية، صارت السرديات المتأثرة بمنجزات البحث التداولي^(٥٤) على وهي بأن كل نص إن هو إلا خطاب متصل بوضعية تواصلية تجمع الكاتب والجمهور ومختلف الظروف الحادثة بالإنتاج، وهو من ثم خاضع لطبيعة هذه الوضعية وتأثيراتها في أسلوبه وبنية وأغراضه ومقاصده.

ويمكن النظر إلى زمن الكتابة في مستويين: عصر الكاتب وزمن الكتابة الفعلي. ففي المستوى الأول يكون النظر في العصر الذي يؤثر حياة الكاتب في مختلف جوانبه الحضرية وتأثيرها في مجمل إنتاج كاتب أو جماعة أدبية. وفي المستوى الثاني يتصل المفهوم بمرحلة محددة من حياة الكاتب والفترة التي أنتج فيها النص تحديداً.

وقد يكون زمن الكتابة الفعلي ساعات أو أياماً، وقد يمتد على شهور وسنوات مع انقطاعات ممكنة وإعدادات للصياغة. وقد يُشار إلى هذا الزمن ضمن عتبات النص وحواله كالمقدمات والتنبيهات والهوامش وغيرها. وتباين أساليب المؤلفين في ذلك وأغراضهم. فثمة من لا يلعو منه حرص واضح على تأريخ نصوصه. وثمة من يحرص على ذكر تاريخ الكتابة أو تاريخ الانتهاء منها. فـ "عبد الرحمن منيف" مثلاً يشير في نهاية روايته "سياق المسافات الطويلة" إلى تاريخ الكتابة ومكانها: "بيروت، 1974 - بغداد، 1978". و"يوسف إدريس" يذكر في مجموعته القصصية "بيت من لحم" تاريخ

كتابة كل أقصوصة مع بيان الشهر أو الفصل من السنة، وقد يضيف معلومات تُضلل بنشرها الأول. وقد يتحدث بعض المؤلفين عن الظروف الحافّة بتأليف النصّ في حوارات صحفية أو في كتب أخرى لهم. ومن ذلك حديث "نعمة" في سيرته الذاتية عن قصته "مذكرات الأوقش": "توقفت عن متابعة المذكرات عندما ألحقت بالجيش الأمريكي عام 1918، فلم أعد إليها وأكملها إلا بعد ثلاثين سنة وفي لبنان" (نعمة، سبون، ج 3).

وبصرف النظر عن الشكل والموضع اللذين يختارهما المؤلف لتوثيق نشه من حيث زمن الكتابة ومكانها، فإنّ هذه الممارسة تستدعي دائماً البحث في دواعيها. وهي دواعٍ مختلفة دون شك باختلاف المؤلفين. ومن أهمّها السعي إلى التأثير في القارئ والانتباه به إلى غاية محدّدة تُضلل خاصّة بعلاقة النصّ بالواقع الاجتماعي والسياسي. تقول "غادة السنان" مدبّلة من "بيروت 75": "بدأت كتابتها 9 تشرين الأول 1974. تمّت كتابتها كمسودة يوم 23 تشرين الأول 1974 الساعة 15، 11. تمّت كلّ التعديلات وتوقّف العمل فيها يوم 22 تشرين الثاني 1974 الساعة 30، 1". ويقول أحد نقّاد الرواية، وهو "غالي شكري"، واصلاً بين تاريخ الكتابة وتاريخ الحرب الأهلية: "لقد انتهت غادة السنان من كتابة هذه الرواية في تشرين الثاني / نوفمبر 1974. ولم نكد تمضي خمسة أشهر حتّى انتلع الجحيم اللبناني من تحت الرماد الأزرق" (صفحة الغلاف الأخيرة، ط 3).

ولئن كان التصريح بزمن الكتابة في بداية الكتاب أو نهايته يحمل قوّة التأثير في القارئ وتوجيهه إلى دلالات محدّدة فإنّه يظلّ موجّهاً مجاوراً للموجّهات النصّية، وقد تردّد فيمته بمدى قوّة تلك الموجّهات داخل النصّ.

وبيان تاريخ التأليف لا يقتصر حضوره على عتبات النصوص وحوادثها. وأنما قد يتضمّن النصّ نفسه إشارات إلى زمن الكتابة على لسان الراوي^(٤٠) الذي يقدّم نفسه راوياً مؤلفاً. ويبدو ضرورياً هنا التمييز بين السرد التخيلي^(٤١) حيث يكون الراوي شخصية تخيلية، وإن أظهر نفسه في مروته شخصية وراوياً وكتائباً في آن واحد، والسرد المرجعي^(٤٢) حيث التّطابق بين الكاتب والراوي. فمن النّائرة الأولى ما نجده في الكثير من الروايات الأوروبية والعربية من حديث للراوي باعتباره مؤلفاً. ومثال ذلك رواية "يوسف القعيد" "الحرب في برّ مصر" حيث يفتتح أحد الرواة المشاركين فصله الخاصّ بالقول: "الساعة الثانية والنصف من بعد ظهر الاثنين 22 أكتوبر 1973 [...] ليت لي براعة كلّ كتاب القصة جميعاً [...] لكي أوفّق في القيام بتلك المهمة الصعبة

على النص، أقصد سرد الجزء الخاص بي في هذه القصة الحزينة والغريبة [...] خوفاً ضخم من اتصافكم عن قراءة قصلي" (القعيد، الحرب في بر مصر). ففي هذه الحالة، يكون فعل الكتابة تخييلياً وإن كان محدداً في التاريخ وفق مقتضيات الوهم المرجعي^(٥٤) ومتصلاً بوجه ما بزمان الكتابة الفعلي. ويكون من الضروري الفصل بين زمن التلطف الداخلي وزمن التلطف الخارجي شأن الفصل بين مستويات التلطف الداخلي والخارجي.

أما في أجناس السرد المرجعي، فإن الإشارات إلى الكتابة على النص أو التدقيقات المكانية والزمانية المتصلة بها تعتبر وفق الميثاق المرجعي^(٥٥) مطابقة لفعل الكتابة الحقيقي الذي يقوم به الكاتب وحلوه الزمنية الفعلية. يقول "نعمة" متحدثاً في سيرته الذاتية عن أحد أبناء أخيه: "وفي السنة التي حصل فيها على درجته الأولى عينته الجامعة مساعداً في تدريس الفلسفة الإسلامية [...] وفي هذه السنة - 1960 - حصل على منحة للدراس في جامعة كمبريدج" (نعمة، سبون ج 3). وفي نصوص اليوميات^(٥٦) والمذكرات^(٥٧) والرحلات^(٥٨) نماذج مشتتة من الإشارة إلى زمن الكتابة أو تأريخ الأحداث الفعلية التي عاشها المؤلف أو بعض من يعرفهم في علاقتها بزمن الكتابة.

وزمن الكتابة العام أو الفعلي ليس يسيراً تحليله دائماً. فثمة ضروب من السرد تبدو غامضة المنشأ مجهولة المؤلف، شأن الأساطير^(٥٩) والحكايات الشعبية^(٦٠). ويبدو إنشائها خاضعاً لتأثير التناول الشفوي الطويل مما يجعل النص في كتابة متجددة.

► المواد ذات الصلة: - تخييل، ثداولية، راي، زمن الحكاية، زمن السرد، زمن القراءة، زمنية قصصية، سرديات، قارئ، قصص مرجعي، مؤلف، مقام.

٥٠ - ب

زمنية زائفة

Pseudo-temporalité / Pseudo-Temporality

استخدم "جيرار جونات" (Gouriet, 1972, 1983) هذا المصطلح في مبحث "زمن القصة" وفي سياق تحليل المصاعب التي تثيرها هذه المقولة في الأدب المكتوب. ذلك أن القصة^(٦١) تطوي على ثنائية زمنية تشير إليها المنقرون بالتعارض بين زمن الحكاية^(٦٢) وزمن الخطاب^(٦٣). ولذا كان استغراق الحكاية لزمن ما أمراً بديهياً، فإن نسبة الزمن إلى القصة لا يمكن إلا أن يعني الزمن اللازم لاستهلاكها أو تحققها، أي زمن القراءة بالنسبة إلى النصة المكتوبة وزمن الرواية بالنسبة إلى القصة الشفوية. غير أن وضع القصة

المكتوبة لا يطابق تماماً وضع القصة الشفوية. فإذا كان للقصّة الشفوية مقياسها فإنّ المدّة بالنسبة إلى القصّة المكتوبة لا تعني إلاّ المدّة التي تتطلبها قراءتها وهي مدّة تختلف باختلاف الإجازات الفردية، فلا زمنية للقصّة المكتوبة غير تلك التي نستعيرها مجازياً من مدّة قراءتها. "إنّ زمنها إذن زمن زائف من حيث أنّه يقوم اختياريّاً عند القارئ على فضاء من النصّ لا يتحوّل إلى مدّة إلاّ بواسطة القراءة" (Genette, 1983).

وقد كان لهذا الانتقال المجازي من زمن القراءة إلى زمن القصّة تبعاته في دراسة الزمن ولا سيّما عند تحليل المدّة⁽⁴⁾ أو السرعة⁽⁵⁾، فالمقارنة بين الحكاية والخطاب في هذه الحالة تقتضي التحوّل من مدّة الحكاية إلى طول النصّ ثمّ من طول النصّ إلى مدّة القراءة، وهذا التحوّل الثاني عديم الفائدة أو يكاد، وذلك أنّ سرعة الفحص إنّما تتحدّد بالعلاقة بين مدّة الحكاية وطول النصّ. وهذا ما يفسّر تراجع "جونات" عن استخدام مصطلح "مدّة" واستبداله بمصطلح "سرعة".

» الموادّ ذات الصلة. - زمن قصصيّ، حكاية.

ف. د.

زمنية قصصية

Temporalité narrative / Narrative Temporality

الزمن مبحث فلسفيّ قديم. وهو أيضاً مبحث لغويّ يتصل بكفاءة اللغة في التعبير عن الزمن، ومبحث أدبيّ يتصل بانشغال الكثير من الأدباء في مختلف الثقافات والأجناس الأدبيّة⁽⁶⁾ بلغية الزمن وتأثيره في حياة الإنسان.

لكنّ الزمنية القصصية، باعتبارها مبحثاً ينظر في مختلف العلاقات بين الزمن والفصل، يطرح من الإشكاليّات ما يتجاوز المسائل التي يطرحها الفلاسفة وعلماء اللغة. فالقصص في جوهره فنّ زمنيّ، من جهة أنّه يقدّم حكاية⁽⁷⁾ قائمة بالضرورة على الحركة والفعل متعاقبة أحداثها في الزمان أو مترامنة، ومن جهة أنّ الراوي⁽⁸⁾ يتخذ موقعاً زمنياً محدّداً بالنسبة إلى الأحداث ويمارس حرّيته السردية قلباً أو كثيراً، فيكون بين المتابعة الدقيقة للتعاقب حيناً وغروب من التحريف للمسار الزمنيّ الحقيقيّ أو المتوهّم أحياناً أخرى فيلتصّص ويحذف ويكرّر.

وإذا كانت الزمنية القصصية متصلة بزمن الخطاب من حيث العلاقة بين زمن

المفروض وزمن التلفظ^(٤٠)، فإن تعدد المستويات الخطائية التي تتجلى في كل أثر قصصي يجعل الزمنية القصصية متعقدة الوجود. يمكن التمييز في البدء بين زمنية داخلية وزمنية خارجية. الأولى مرتسمة في الخطاب القصصي^(٤١) نفسه والثانية واقعة خارجه ومتصلة بالمؤلف^(٤٢) والقارئ^(٤٣). وفي كلتا الزمنتين أصناف حقة. ففي الزمنية الداخلية ينبغي التمييز بين زمن الحكاية^(٤٤)، أي زمن أحداثها، وزمن الخطاب، وهو يتعلق بطرائق ترتيب الأحداث في الخطاب القصصي ومقتها^(٤٥) ونواترها^(٤٦)، وزمن السرد^(٤٧)، وهو يتعلق بالموقع الزمني للراوي في علاقته بالحكاية المروية. أما الزمنية الخارجية فتشمل بمستوى خارجي مفارق للنص طرقاء الكاتب والقارئ. وفي هذا الإطار تبدو علاقات الاتصال والانفصال بين زمن الكاتب والكتابة^(٤٨) وزمن القارئ والقراءة^(٤٩).

» المؤلف فلت للصلة. - خطاب قصصي، زمن الحكاية، زمن السرد، زمن الكتابة، زمن القراءة، زمنية زائفة، قارئ، مؤلف.

ن . ب

(Pseudo-diégétique / Pseudo-diegetic)

زيف حكائي راجع حكائي زائف

سين

(Prolepsis/Prolepsis)

سابقة راجع استباق

(Narrateur/Narrator)

سارد راجع راوي

(Prolepsis/Prolepsis)

سبق راجع استباق

Register/Register

سجل

استعمل "تودوروف" (Todorov, 1968) هذا المصطلح في متجهه الإنشائي الخاص بالفنصص^(٥٠). وقد قرنه بالقول بتشكّل بأشكال شتى. فهذه السجلات، في نظره، تلوّن القول وتسمه وتخصّصه. وتقرن هذه السجلات بمقولات يحصرها "تودوروف" في أربع:

- مقولة تسمح بتخصيص السجل القولّي. وتتمثّل في القول بكون مجرداً أو مجسّداً. فسجلّ القول بكون مجسّداً مثلاً في الرواية^(٥١) الواقعيّة الجانحة إلى ذكر التفاصيل اليومية ويكون مجرداً في الروايات الذهنيّة.

- ومقولة تحدّد بوجود بعد تصويريّ في النصّ السردّي^(٥٢) على نحو ما هو موجود في الشعر، أو بعدم وجوده كما في بعض النصوص القصصيّة ذات اللغة الواقعيّة الشفافة.

- ومقولة تتعلّق بمدى ارتباط القول بما سبقه من أقوال. فقد يكون القول أحاديّ الوظيفة إذا لم يحمل على أقوال سابقة. وقد يكون متعدّد الوظائف إذا كان قولاً حاملاً لأصداء أقوال سابقة. كأن يقول الأب لابته: "لا تلعب بالنار إنَّ النفس لأتارة بالسوء". فقلوبه: "إنَّ النفس لأتارة بالسوء" يحمل صوت إحدى الشخصيات^(٥٠) القرآنية كما جاء في "سورة يوسف".

- وأما رابعة المقولات فتتعلّق بكيفيات حضور الذات المتلفطة في قولها. فيكون السجّل القوليّ ذاتاً إذا تكثّفت فيه قرائن تلفظية مثل ضمير المتكلّم وأسماء الإشارة والتقويم الذاتي للأشياء. وقد يكون السجّل القوليّ أقرب إلى الموضوعية عندما نقل القرائن التلفظية.

► المواد ذات الصلة: - قصص، شخصية، رواية، نصّ سرديّ.

٢٠٢ خ

Narration/Narrating

سرد

تناول "جونات" (Genette, 1972) هذا المصطلح في قسم ثالث من أقسام الخطاب القصصيّ^(٥١) سمّاه «صوتاً»، ويعني الصوت السرديّ^(٥٢) القائم بفعل السرد. فثمن تناول في القسمين الأوّلين الملفوظ القصصيّ زمناً وصيغة، فإنّه خصّص هذا القسم ليتناول مسألة التلفظ^(٥٣) الذي أوجد الملفوظ المذكور. فالسرد من هذه الناحية، هو النشاط السرديّ الذي يضطلع به الراوي^(٥٤) وهو يرويّ حكاية^(٥٥) ويصوغ الخطاب الناقل لها. وهو ما سمّاه "جونات" (نفسه) فعل السرد معتبراً في ذاته. ويميّز هنا المنظور بين فعل الكتابة الذي ينشئه الكاتب وهو فعل حقيقيّ من فعل السرد الذي ينجزه الراوي وهو فعل متخيّل^(٥٦) من قبيل رواية "حدّث أبو هريرة قال... له" محمود المسمدي^(٥٧)، ففعل الحديث الذي هو فعل السرد فعل متخيّل غير فعل "المسمدي" الذي كتب النصّ بقلمه. وينجم عن فعل السرد الخطاب القصصيّ والحكاية. وفي السرد التخيليّ لا يوجد الواحد منهما دون الآخر. ويلتزم لا يمكن أن يُصوّر السرد منفصلاً عن الخطاب الذي يصوغه والحكاية التي ينسجها (Genette, 1983). وبهذا يندرج السرد في تصوّر ذي أركان ثلاثة يتشكّل منها الخطاب القصصيّ هي السرد والحكاية والخطاب أو الملفوظ. فلا يُصوّر خطاب قصصيّ دون حكاية ولا تُصوّر حكاية جارية لا تلبس بحامل قوليّ لها.

ولا وجود لهذه ولا لذلك دون قائم بفعل لإيجادهما، فعل السرد أو السرد (Genette, 1972).

وإذا نظرنا في السرد من ناحية تَلَفُظِيَّة تخاطبية تبيّن لنا أَنَّ السرد وجه من وجوه عمل تواصل بين الراوي والمرويّ له^(٥) ومن ورائهما المؤلف^(٦) والقارئ^(٧) (Katie, 1989). وفي هذا النطاق يُذكر "جونات" (Genette, 1983) أَنَّ السرد ينلج في نسيج من العلاقات الحميمة بين عناصر تَدْخُلُ في ما يستيه مقاماً سردياً^(٨) وتتمثل هذه العناصر في المتخاطبين وحلوقهما المكانية والزمانية. فلا يتصوّر السرد إلا وهو موصول بهذه المكونات التي يتشكّل منها وبها هذا المقام السردّي.

وهذه العناصر التي يتكوّن منها المقام تكون حاضرة متزامنة جليّة. ويكون فعل السرد بيتاً مسموعاً مرتباً في القصص الشفويّ. ولكنّ هذه العناصر لا تكون كذلك في القصص المكتوب، ومقتضاه أَنَّ الراوي صاحب فعل السرد يكون في القول القصصيّ حاضراً يُعلن عن نفسه أو لا يُعلن. أمّا المرويّ له وفعل السرد فكثيراً ما يكونان غائبي الحضور. وإذا اعتبرنا المؤلف والقارئ تبيّن لنا كذلك أَنَّ الأوّل لا يواجه الثاني بصفة مباشرة كما في القول الشفويّ بل يستحضره بالقلم.

إنّ هذه النظرة العلائقيّة للسرد تجسّمت في دراسة "جونات" (Genette, 1972) للمخطّاب القصصيّ ضمن مستويات مختلفة:

- المستويات السردية^(٩) التي تندرج فيها أفعال السرد. فقد يكون السرد من درجة أولى أو ثانية أو ثالثة الخ... كما في "الف لقة وليلة".

- وأزمنة السرد وهي تختص بعلاقة زمن السرد بزمن الحكاية فهل هو بعدها أم هل هو قبلها أم هل هو مزامن لها؟

- وعلاقة الراوي بالحكاية التي يرويها: هل يسرد ما عاشه من أحداث أم هل هو يسرد أفعال الآخرين؟

ولحضور السرد في النصّ السردّي^(١٠) أشكال مختلفة. فالأصل أن يكون الفعل السردّي مختفياً وأن تكون العلامات المحيلة عليه نادرة. وهو ما يظهر في هذا المثال: "كانت رامة تقف بالباب في الدفء المخامر، نديّة نضرة" (إدوار الخراط، رامة والتّنين). ففي هذا المثال لا تُوجد علامة ظاهرة تدلّ على فعل السرد. ولكن قد نجد في نصوص روائية عديدة لا ميّما المعاصرة منها بروزاً جليّاً لفعل السرد مختفياً بما يُخفى من وفائع، ومن نحو ذلك هذا المثال: "والقلم بين يديّ يهتزّ وتتوق ريشته إلى خدّ الورقة العذراء لكأنّه يهيم به معاتفاً. وكان للكلم في صدري صوت كأنّه هزيم الرعد.

فجاء جامي الفرج وأنا أحملق في وجهي تحضنه المرأة الفسحة التي تنتصب قبالة مكتبي. كان وجهي محضناً مخيفاً وكنت متقللاً بإرهاق غريب وقد سَجَّني الورق وتخاذل القلم فلم أَسْؤدْ يومي غيرَ سطور لم أجد لها في نفسي أريحَة البتَّة* (الفرج الحوار، الموت والبحر والجرد). فمن اليَّن أنَّ هذا المثال الوارد في النصِّ الروائي يكشف عن ظهور جلبي لفعل السرد يتحدث عنه الراوي ليخلط فعل السرد بأعمال الحكاية خلطاً يقتضيه ميلٌ إلى التجريب لدى العديد من الروائيين، سعيًا إلى تكسير الإيهام بالواقع^(٥٠) وهي مقولة أساسية في الرواية الواقعية.

أما الإعلان عن فعل السرد في الخبر^(٥١) قديماً فكان نطافه السند الذي يُذكر فيه الرواة الذين تناقلوا هذا الخبر كما تُذكر فيه أفعال السرد من مثل "قال وأعبر وحذث". وهي أفعال ذات طابع شفوي دخلت مجال الكتابة فصارت من مقوماتها.

ولكن على خلاف المثال السابق يوجد ضرب من النصوص الروائية التي يغلب عليها المونولوج الباطني^(٥٢)، يخفي فعل السرد فيه، ولا تقف في الغالب إلا على كلام شخصي نوله الشخصية^(٥٣) في ذاتها دون إشارة ظاهرة إلى من ينقله عنها. وهذا ما يتجلى في الشاهد التالي: "هأنذا أجلس، في صباح شتوي صحو، على سور الكورنيش أمام صفحة البحر الساجي [...] وتصعد من القاع جزيرة هي صخرة واحدة، بارزة، تشق الموج الساكت الزجاجي، حتى تطفئ بشرة البحر، نائمة من سطح الماء الشفاف، تحني من بعيد. وعليها امرأة غير محبذة الملامح، يخفق لها قلبي في توجس، أعرفها، ساكنة، هائلة الجوارح، عارية ولكنها مغلفة ومطوية على نفسها [...] وأقول لنفسي: لا يمكن النوص إلى تحت" (إدوار الخراط، الزمن الآخر).

في هذا الشاهد شخصية منطوية على نفسها أمام البحر تتحدث عن أفعال، وهي تنجزها وأن الحديث عنها، وهي بصدد الحلم بالجزيرة الخائفة والمرأة الغامضة. فكيف سُرِّدَ هذا الكلام الذي لا صوت له فأصبح منطوقاً به؟ وكيف سبق إلى النص؟ هذا ما لا نجد له جواباً ظاهراً على الرغم من أنَّ العملية السردية ترجع في نهاية الأمر إلى الراوي المعلن في إخفاء فعله السروي.

ولكن دافس السرد في الرواية المعاصرة أو حتى في القصص القديم يمكن له، متى توصل ببعض منجزات علم القصص التحليلي، أن يقف على آثار للسرد متنوعة دونما ظهور له مباشر. من ذلك أنَّ المشيرات المكانية أو الزمانية والأحكام التقويمية كفيلة بالكشف عن قرائن لفعل السرد في ما يوهم بخلوّه منه، وهو ما تقف عليه في المثال

التالي: "كان البحر شديداً عالياً يتناهى خَيْلاً نحو السماء يريد نحتها فتلويه الرياح كالقصن يَضُمُّد ثم يَنْضَح مُخَاتِلاً لا يَنْكُصُ حتى يَنْكسر" (إدوار الخفَاط، نفسه). ليس في هذا الشاهد عَمِير للمتكلم يعلن عن فعل السرد. ولكن يمكن أن نقف على آثار التَلَفُظ السردِيّ من خلال تقويم المتلفظ الراوي لما يرويه، فالبحر قُدِّمَ في صورة جبل نام نحو السماء، بل قُدِّمَ تناقُضاً إلى النجم يريد، والبحر في حركته يمتدّ ثم ينكص كالقصن. إنَّ هذه التقويمات تقتضي مقوِّماً هو الراوي وفعلًا تقويميًا هو فعلُ السرد.

إنَّ هذا المفهوم للسرد ليس المفهوم الوحيد الجاري في نظريات القصص، بل نجد له مفاهيم أخرى. من ذلك أنَّ السرد المقابل للمصطلح الفرنسي (Narration) يعني في البلاغة العربية القديمة القسم القصصيّ من الخطاب الذي تقدّم فيه الحكاية على أنها مثَل لما يَحْوَضُ فيه المؤلف من مسائل هامة (Katie Wales, 1989). ويمكن أن نستدلَّ على ذلك بالمثال التالي: "وهذا الحديث وما قبله يبطلان ما روت الحُشُوتة من أنَّ النظر الأوَّل حَرَام والثاني حَرَام، لأنه لا تكون محادثة إلاَّ ومعهما ما لا يحصى عدده من النظر، إلاَّ أن يكون غنى بالنظرة المحرّمة النظر إلى الشمر والمجاسد وما تخفيه الجلابيب ممّا يحلّ للزوج والوليّ ويحرّم على غيرها.

"ودعا مصعب بن الزبير الشعبي، وهو في قبة له مجلّلة بوشي، معه فيها امرأته فقال يا شعبي، مَنْ ممي في هذه القبة؟ فقال: لا أعلم أصلح الله الأمير فرفع السجف، فإذا هي عائشة ابنة الكلّعة. والشعبي فقيه أهل العراق وعالمهم. ولم يكن يستحلّ أن ينظر إن كان النظر حراماً" (الجاحظ، الرسائل). فحكاية مصعب والشعبي هي القسم السردِيّ في كلام "الجاحظ" العامّ عن التمييز بين النظر المباح للمرأة والنظر غير المباح.

واستعمل "تودوروف" (Todorov, 1969) مصطلح السرد (Narration) بمعنى الحكاية. ويُسَمَّعِل مصطلح السرد أيضاً علّوة على كونه العمل التواصليّ الذي به وفيه ينقل المرسل رسالة ذات مضمون قصصيّ إلى مرسل إليه، رديفًا للكلام باعتباره وسيطاً يحمل الرسالة المذكورة. وهذا الكلام القصصيّ الموسوم بالسرد هو الذي به يتميّز التخييل⁽⁶⁾ القصصيّ من سائر أشكال التخييل تكون في السينما أو في الرقص أو في التمثيل الصامت (Slomith Rimmon Kanan, 1983).

لقد اتَّسع اليوم مجال استخدام السرد فأصبح يُطلق على كلّ ما يتعلّق بالقصص فعلاً سردِيًّا أو خطاباً قصصيّاً أو حكاية. ويبقى السياق الذي يُستعمل فيه هو الخلق بضبط المعنى الدقيق الذي يمينه.

« المواد ذات الصلة. - وهم مرجعي، تلفظ، حكاية، خطاب قصصي، رأي، رواية، شخصية، صوت سردي، متخيل، مقام سردي، مونولوج باطني، نعت، نعت قصصي.
٢٠٢خ

سرد الأحداث راجع قص الأحداث (Récit d'événements|Events Narrative)

سرد بوليفوني راجع تعدد صوتي (Récit polyphonique|Polyphonic Narrative)

سرد تكراري متشابه راجع قص تاليفي (Récit itératif|Iterative Narrative)

سرد سابق راجع زمن السرد (Narration antérieure|Former Narrative)

سرد غير متجانس الحكي راجع قص غير مضمن في الحكاية (Récit hétérologétique|Heterodlogetic Narrative)

سرد لاحق راجع زمن السرد (Narration ultérieure|Later Narrative)

سرد متجانس الحكي راجع قص مضمن في الحكاية (Récit homodlogétique|Homodlogetic Narrative)

سرد مقزامن راجع زمن للسرد

(Récit simultané/Simultaneous Narrative)

سرد محض

Diégésis/Diégésis

السرد^(٤٥) المحض نمط من أنماط التمثيل^(٤٦) (Représentation) يكون، حسب "أفلاطون"، حين يروي الشاعر ناسياً الكلام إلى نفسه دون محاولة الإيهام بأن المتكلم غيره (Genette, 1966) سواء تعلق الأمر بالأحداث أو بأقوال الشخصيات^(٤٧) التي يدرجها في خطابه. وقد ساق "أفلاطون" هذا الرأي وهو ينجز تقسيماً نظرياً قائماً على تعارض، داخل الأسلوب الشعري، بين المحاكاة^(٤٨) (Mimésis) يحصر المعنى والسرد المحض. وأتى هذا التقسيم القائم على التمييز بين نمطي السرد المحض والسرد المتناير (Hétérologie) لدى "أفلاطون" و"أرسطو" إلى تصنيف عملي للأنجاس بفسم النمطين الخالصين اللذين هما السردّي والمسرحي ونمطاً مختلطاً أو، بالأحرى، متناوباً هو نمط الملحمة^(٤٩).

وفي أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين حادت هذه الثنائية الظهور لم صلب نظرية القصة^(٥٠) والنمط السردّي وحده. ولكن بمسّمين جديدين هما السرد (Racontar/Telling) والمسرحي (Montrer/Showing) (Ducrot & Schaeffer, 1995). ومثلما اختلف "أفلاطون" و"أرسطو" حول أفضل التفتيين انقسم المحدثون حتى منتصف القرن العشرين بين متحسّ للمعرض ونصير للسرد. إلا أنّ هذه الثنائية الجديدة قوبلت برفض قويّ من لدن المعاصرين. ومن أبرزهم "جونات" الذي عارض التقسيمين الثنائيين القديم والجديد.

فـ "أفلاطون" يقابل، في نظره، بين المحاكاة والسرد المحض ممتبراً الأولى محاكاة ثامة والثاني محاكاة ناقصة. إلا أنّ المحاكاة الثامة إذا ما توافقت لا تصبح محاكاة وإنما هي الشيء نفسه. وبذلك تكون المحاكاة الوحيدة هي المحاكاة الناقصة. وعندئذ تكون المحاكاة هي نفسها السرد المحض (Genette, 1966). أما بالنسبة إلى الثنائية الحديثة فيرى "جونات" أنّها تقيم مقابلة بين طرفين يتعلّق كلّ منهما بجنس أدبيّ مخصوص. فالمعرض لا يمكن أن ينطبق إلا على استشهاد بأقوال. وهو ما يعني أنّ الثنائية القديمة المحاكاة / السرد المحض تقابلها ثنائية سرد / حوار^(٥١) (نمط سردّي / نمط مسرحي) أي سرد الأحداث وسرد الأقوال. وبما أنّ الأمر يتعلّق بدرجة

محاكاة المرويّ فعلاً كان أو قولاً فقد درس "جونات" (Genette, 1972, 1983) هذين الفيريين من السرد في بحث المسافة⁽⁸⁾.

» المواقف الصلة - سرد، تمثيل، محاكاة، مسافة.

م. ن. ع

سرد مدوج راجع زمن السرد (Narration intercalée/Intersubstituted Narration)

سرد مفصّل راجع القصّ مفصّل (Récit détaillé/Detailed Narrative)

سردنة راجع قصصود (Narrativisation/Narrativization)

سرديات (Narratologie/Narratology)

هي علم يتناول قوانين الأدب القصصي. ولئن صاغ "تودوروف" المصطلح الفرنسي سنة 1969 للدلالة على "علم جديد لم يوجد بعد [...] علم القصص" (Todorov, 1969) فإنّ مفهومه كان جارياً في مصطلحات أخرى أوسع مثل الإنشائية⁽⁹⁾ وعلم الأدب، والأبحاث التي أفادت منها السرديات أو جعلتها ضمن مجالها قد نشأت قبل ذلك بعمود.

وإذا كانت بعض الدراسات تستعيد ثنائيّة "أفلاطون" و"أرسطو"، السرد⁽¹⁰⁾ والمحاكاة⁽¹¹⁾ (Genette, 1966, 1972; Ricoeur, 1983)، وقد تبرز ما في المصنّفات البلاغيّة الأوروبيّة من إشارات إلى السرد (Adams, 1992, 1994)، فإنّ التفكير الحديث في السرد قد بدأ عند الروائيين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر مثل "فلوير" في مراسلاته و"هنري جيمس" في مقدّمات رواياته عند إعادة نشرها سنة 1884. وكانت تلك المقدّمات منطلق بحث "لوتوك" (Lutwick) سنة 1921 في طرائق تقديم الأحداث⁽¹²⁾

في الرواية^(١) والتمييز بين وجهات النظر^(٢). وقد طوّره بعد ذلك باحثون آخرون في إطار اللغة الإنكليزية مثل "فورستر" (Forster) سنة 1927 و"بوث" (Booth) دون الوصول إلى التمييز بين المؤلف^(٣) والراوي^(٤). وقد اهتمّ الباحثون الألمان منذ أواخر القرن التاسع عشر بامحاء المؤلف ودور الراوي في القصص. وتناولوا أيضاً أساليب عرض الأحداث والزمّة^(٥) وأشكال التركيب القصصيّ. ومن هؤلاء نذكر "لودفيغ" Ludwig و"بولاس" Jolles و"الزغال" Walzel و"مولر" Muller و"لامار" Lammert و"كيسار" Kayser.

وفي الفترة نفسها تقريباً، ظهرت أعمال الشكلانيين الروس^(٦) (1915 - 1930)، وخاصة "ليخنباوم" و"شكوفسكي" و"توماشيفسكي" و"بروب"، حول أصناف السرد ودور الراوي وأشكال التركيب القصصيّ والتبرير^(٧) والحبكة^(٨) والشخصيّة القصصيّة^(٩) وعلاقة المتن الحكائيّ بالمبنى الحكائيّ والخصائص المميزة لهذا الجنس الأدبي^(١٠) أو ذلك وغيرها من المسائل التي استندت إلى قراءات واسعة في الآداب الأوروبية واقتلاع على بعض الأبحاث السردية السابقة. ويبدو أنّ هذه الأعمال الشكلانية لم تؤثر بشكل مباشر في النظرية السردية والنظرية الأدبية عامة إلّا بعد انقراط عقد الجماعة بمقدّمين أو أكثر، وخاصة عندما أصدر "إيرليخ" سنة 1954 كتابه بالإنكليزية "الشكلانية الروسية" مؤزّغاً وحارّضاً لأبحاثها، وعندما أصدر "تودوروف" سنة 1965 كتابه "نظرية الأدب، نصوص الشكلانيين الروس" مترجماً فيه إلى الفرنسية عدداً مهماً من نصوصها الأساسية قبل أن يترجم "ابراهيم الخطيب" إلى العربية تلك الأبحاث سنة 1982 ضمن كتاب له بعنوان "نظرية المنهج الشكلي".

إنّ ذلك التراكب من البحث السرديّ في اللغات الأوروبية المذكورة هو الذي تأسس عليه البناء التصفيقيّ والنظريّ الذي أنجزته البنيوية الفرنسية منذ الستينيات، دون الغفلة عن تأثير اللسانيّات السوسيرية والأبحاث المتأثرة بمفاهيمها المركزية. ولا شكّ في أنّ العدد الثامن من مجلّة "إبلاغات" سنة 1966 يقوم دليلاً على تلك الإفادة. وكان واضحاً من مقال "بارت" الافتتاحيّ السعي إلى التحكّم المنهجيّ في قصص العالم التي لا تحصى في كلّ الأزمنة وفي مختلف الأشكال الحاملة لها اللغويّة وغير اللغويّة ورفّها، مثلما حاول الشكلانيّون الروس، إلى عدد محدود من القواعد والبني بالإفادة من الطريقة الاستنباطيّة كما في اللسانيّات.

ومنذ ذلك العدد خاصة، ترسّخ في التحالف السردية التمييز بين "القصة"^(١١) من حيث هي حكاية^(١٢) و"القصة" من حيث هي خطاب^(١٣)، وهو موروث عن الثنائيّة الشكلانية "المتن والمعنى"، والتمييز بين الكائنات الورقيّة القائمة في النصّ^(١٤)، أي

الرواية والشخصيات، والكائنات الحقيقية خارج النص، أي المؤلف والقارئ^(٥٠). وفُرمت الشخصية القصصية من حيث خصائصها ووظائفها ضمن النظام السردى والنصى لا في علاقتها بواقع خارجي مفترض. وأثير النقاش حول الطريقة التي يُشاء بها منطق الأعمال^(٥١) في القصة ومواقع الرواية و أنماط الرؤية وصيغ السرد ومسائل أخرى عديدة. وإذا كانت أبحاث "بارت" و"تودوروف" و"جونات" و"غريمان" و"كلود بريمون" وغيرهم قد طوّرت النظرية السردية، فإنها قد اتجهت بالبحث السردى اتجاهات متقاربة حيناً ومتباعدة حيناً آخر. ففي ذلك العدد بالذات من مجلة "إيلاغات" (Bertels, 1966)، دُرِس السرد في الرواية والأساطير^(٥٢) والخرافات^(٥٣) وقصص الصحافة والأفلام ممّا جعل السؤال عن موضوع السرديات مطروحاً بشكل صريح أو ضمني: هل تقتصر السرديات على البحث في القصص الأدبي المكتوب أم هل يتّسع عملها للنظر في القصص الشفويّ والشميّ المجهول المؤلف؟ وهل ذلك القصص هو التخييل وحده أم هل من الضروري أن نبحت أيضاً في القصص المرحمة^(٥٤)؟ وهل السرد الذي تجعله السرديات موضوعاً لها هو المصوغ بلغة من اللغات الطبيعية أم هل هو أيضاً المقتّم برسائل سيميائية أخرى كالصورة والإشارة؟

يبدو جلياً من تاريخ الدراسات السردية التي أشرنا إلى نماذج منها في الفرنسية والإنكليزية والروسية أنّ المحاولات في بيان خصائص السرد وقواعده وبناءه قد كانت في أغلبها متطلقة من نصوص أدبية تخيلية (الرواية والأفصوحة)^(٥٥) مع النظر في القصص الشفويّ (الخرافات) أحياناً. وقد اتجه البحث اتجاهين متكاملين: أحدهما يحاول، كما في مساهمات "تودوروف" (Todorov, 1966, 1968, 1969) و"بريمون" (Belmond, 1973)، أن يكشف قوانين الحكاية المروية من حيث منطق الأعمال^(٥٦) والشبكة والشخصيات وعلاقاتها، والثاني ينظر في الخطاب القصصى^(٥٧). وقد بُنيت مساهمة "تودوروف" (Todorov, 1966) على تصنيف "جان برون" (Jean Pouillon) سنة 1946 للرؤية وعلى ما صار متداولاً من حديث عن الصيغة في القصص. وكان بحث "جونات" "الخطاب القصصى" (Genette, 1972) محاولة غارقة في تاريخ السرديات، إذ أعاد فيه تنظيم عدد من التصوّرات السابقة في دراسة السرد، وخاصة ما ورد عند "تودوروف" وفي النقد الأنجلوسكسوني، وجعل عمله في ثلاثة مباحث كبرى هي الزمن^(٥٨) والصيغة^(٥٩) والصوت^(٦٠).

ولئن أثارت تصنيفات "جونات" ومفاهيمه ومصطلحاته نقاشات واسعة ردّاً على بعضها في كتابه "الخطاب القصصى الجديد" (Genette, 1983)، فإنّها قد وجدت صدى

واسعاً في مختلف اللغات وتطبيقات على الإبداعات الروائية والقصصية لا تكاد تُحصى. وقد أفادت منها دراسات كثيرة سعت إلى تعميق النظر في وجوه عديدة من مكونات النصّ السردية^(٥١) كالنخب^(٥٢) (Bak, 1977) والوصف^(٥٣) (Hanson, 1981) والمستويات السردية^(٥٤) (Linstvelt, 1989/1981) والشخصية القصصية (Hanson, 1983, Journe, 1992) وغيرها. ولم يقتصر تطبيق تلك المنظومة الاصطلاحية على الأدب وحده وإنما وُكِّفت أيضاً، وإن جزئياً، في القصص الشعبية المجهول مؤلفوها شأن "ألف ليلة وليلة" و"مائة ليلة وليلة" والشعر الشعبي^(٥٥) العربية. ووُكِّفت أيضاً بدرجات متفاوتة في تحليل نصوص من القصص المرجعي كالسيرة الذاتية^(٥٦) والسيرة^(٥٧) والرحلة^(٥٨).

لكنّ علاقة السرديات بالأدب المرجعي تطرح إشكالات أخرى قد لا تطرحها الأجناس التخيلية. لقد أقرّ "جونات" (Genette, 1991) بأنّ السرديات في جانبها الخطابية، من حيث هي دراسة للخطاب القصصية، أو في جانبها الغرضية، باعتبارها تحليلاً لمكونات الحكاية التي يرويها ذلك الخطاب، من المفترض أن تدرس كلّ القصص التخيلية وغير التخيلية، لكنّها قد اتّجهت بشكل شبه تامّ إلى السرد التخيلي. ودعا إلى دراسة واسعة تسعى إلى تبين خصائص الخطاب القصصية المرجعي في أجناس مختلفة كالحوليات التاريخية والسيرة واليوميات^(٥٩) وقصص الصحافة وتقارير الشرطة والقضاء وغيرها.

إنّ المبرّر الأساسي لهذا البحث من التميّز هو علاقة الخطاب القصصية بالحكاية المروية. فمن المفترض في القصص المرجعي أنّ الحكاية حقيقية أي إنها تروي ما وقع فعلاً، أمّا في القصص التخيلية فالحكاية متخيّلة. وهذا ما أملى على "لوجون" (Lapouze, 1975) التمييز بين قيام النصّ المرجعي على "ميثاق مرجعي"^(٦٠) يعلن التطابق بين المؤلف والراوي وقيام النصّ التخيلي على ميثاق تخيلي يكون الراوي بمقتضاه شخصية تخيلية كثيرة من شخصيات القصة، وما أملى أيضاً على بعض الباحثين تعويض الثنائية المعروفة في السرديات (حكاية - خطاب) بثلاثية ملائمة للأجناس المرجعية (إحالة - حكاية - خطاب) (Albrieux, 1995). وقد حاول "جونات" (Genette, 1991) أن يتطرق من تصنيفه المعروف لمباحث الخطاب القصصية ليرز ما هو مشترك بين التخيلي والمرجعي وما هو مميز لأحدهما من الآخر.

ويمكن القول إنّ المدونة التي تشملها السرديات اليوم، أي مع بداية القرن 21، قد اتّسمت كثيراً عما كانت عليه قبل قرن. فقد صارت تشمل أجناساً متعدّدة من القصص الشفوي والكتابي، والتخيلي والمرجعي. واستُغِلَّت مفاهيم السرديات في دراسة السرد

في نصوص غير أدبية كالدينية والسياسية والصحافية. وظلّت السرديات في تفاعل مستمر مع الأبحاث اللسانية وخاصة منها لسانيات التلّفظ⁽⁸⁾ ولسانيات النصّ أو الخطاب والتداولية⁽⁹⁾. وقد ساهم ذلك كلّهُ في إثارة إشكاليّات عديدة شأن العلاقة بين المشافهة والكتابة، وحدود القول بلغة للتخييل⁽¹⁰⁾ متميِّزة، ووجاعة شمول السرديات لمستوى خطابي ملازم للنصّ السرديّ ومنفصل عنه في آن، وهو الجامع بين المؤلف الفعليّ واتقارائ الفعليّ⁽¹¹⁾، وما يترتّب على ذلك من مسائل كمسألة اللاتنية وعلاقة النصّ بالمقام⁽¹²⁾ في دوائره المتعدّدة وتزاوج السرد والحجاج ونهوض النصّ السرديّ، سواء أكان تخييليّاً أم مرجعيّاً، بوظيفة عمل لغوي⁽¹³⁾. (Adam, 1992, 1994; Bronckart, 1996; Maingueneau, 1993; Rabatel, 2004; Rivara, 2000)

ولكنّ السرديات مازالت تواجه تمثليّاً منهجيّاً من حيث الموضوع المفروض. فبينما يعتبر بعض الباحثين مثل "جونات" أنّ مجال السرديات هو النصّ السرديّ وحده أي المتحقّق بلغة من اللغات الطبيعية، يرى باحثون آخرون أنّ السرديات تتناول القصص بشكل عامّ في فنون السرد اللغويّ، الكتابيّ والشفويّ، وفي فنون أخرى كالتمسرح والسينما والصور المتحرّكة، باعتبار أنّ القصة هي مجموعة من الأحداث المتتالية القائمة على التحوّلات والمنظمة وفق منطق ما. وهذا التصرّف أنتج بحوثاً في "البنية السردية" التي تقوم عليها النصوص القصصية أو المسرحيات أو الأفلام أو غيرها. وصار بعض الباحثين في المسرح يعتبرون أنّ الخطاب المسرحيّ ليس إلّا نوعاً من أنواع الخطاب القصصيّ، أو أنّ القصة في المسرحيّة هي نظام خاصّ من الأنظمة السردية. أمّا عند "فريمانس" والباحثين في السيميائية⁽¹⁴⁾ فإنّ المجال أكثر اتساعاً وتجرّداً، إذ تُفهم السردية⁽¹⁵⁾ باعتبارها طريقة في انتظام المعنى سابقة للتشكّل في خطاب، ممّا يجعل كلّ خطاب خطاباً سرديّاً ويُفرغ مفهوم السردية من مضمونه الحدثيّ والزمنيّ (Mathieu & Colas, 1986).

► المواصفات الصلة. - أقصوصة، إنشائية، بعد حجاجيّ، تثيره تخيل « تداوليّة، تمثيل، توجيه حجاجيّ، حكاية « حوار، خطاب قصصيّ، راوي، رواية « سرد، سردية، سيرة، سيرة ذاتية، سيميائية « شكلاية روسية. قارئ، قصّة، قصص الرحلة، قصص مرجعي « مؤلّف، محاكاة، مرويّ له، مستويات سردية، مشاكلّة، مقام، مقام سرديّ، نصّ سرديّ، وصفه.

سرديّة

Narrativity/Narrativity

مصطلح استخدمه "غريمالس" (Grimas, 1966) للدلالة على ما به يكون الخطاب سردياً^(٥٤). والسردية هي ظاهرة تنابع الحالات والتحوّلات الماثلة في الخطاب والمسؤولة عن إنتاج المعنى. وعلى هذا النحو فإنّ كلّ نصّ يمكن أن يخضع للتحليل السردى. وما القصص^(٥٥) إلا صنف محدّد يختصّ بأنّ الحالات والتحوّلات فيه متعلّقة بشخصيات^(٥٦) مفردة (Individuals). ويقودنا هذا إلى التمييز بين الدلالة وأنماط تجلّيها. فإذا كانت النظرية السيميائية العامة تهدف إلى التعريف بشخص الكون الدلالي وتجلّيهِ من حيث هو كلّ معنويّ ثقافيّ أو شخصيّاً، فإنّه يتعيّن علينا أن نتصوّر درجة بناءيّة مستقلّة هي محلّ تنظيم حقول الدلالة الكبرى. وهذه الدرجة ينبغي أن تدرج ضمن النظرية السيميائية العامة، وهي ما يمكن أن نطلق عليه اسم السردية.

» المواءمات المصطل. - سرد، قصة، شخصيّة.

م. ق.

سرعة

Vitesse/Speed

إنّ السرعة مثل الترتيب^(٥٧) والتواتر^(٥٨) مظهر أساسي من مظاهر الزمنية السردية. ويحيل هذا المفهوم على التغيّرات التي تطرأ على نسق السرد وإيقاعه. وإذا كان بإمكاننا تبين السرعة في القصة الشفوية بمقارنة المدة الزمنية التي تستغرقها وقائع الحكاية^(٥٩) بالمدة الزمنية التي تستغرقها روايتها، فإنّ السرعة في القصة المكتوبة "تتحدّد بالعلاقة بين مدّة هي مدّة الحكاية مقيسة بالتواتر والدقائق والساعات والأيّام والشهور وطول هو طول النصّ مقيساً بالسطور والصفحات" (Genette, 1972). فالراوي قد يختصر رواية مدّة زمنية طويلة من الحكاية في أسطر قليلة وقد يختصّ صفحات كثيرة أو فصولاً بأسرها لواقعة لا تستغرق إلا مدّة زمنية وجيزة، فيتسم السرد في الحالة الأولى بالإسراع وفي الحالة الثانية بالإبطاء. وإذا كانت حركة السرد متغيّرة تراوح بين الإسراع والإبطاء، فإنّ الإحصار^(٦٠) يمثل أسرع حركة سرديّة^(٦١) على الإطلاق إذ إنه يحيل على مدّة زمنية من الحكاية لا يوافقها حيّز في النصّ، في حين أنّ الوقفة^(٦٢) تجسّد أقصى درجات الإبطاء في السرد إذ إنّ الحيّز النصّي في هذه الحالة لا توافقه مدّة زمنية في الحكاية. ويحقّق

المشهد^(٥٤) الحواريّ ضرباً من التساوي بين زمن الخطاب^(٥٥) وزمن الحكاية. وأنا المجلد^(٥٦) فهو حركة سردية ذات سرعة متغيرة (Genette, 1972, 1983).

► المواءمات الصلة. - زمن القطعة، حكاية، مدة، توافق زمني، حركات سردية.

ف. ن.

سعة

Amplitude/Amplitude

ورد مصطلح "سعة" عند "جونات" (Genette, 1972) في مبحث الترتيب الزمني^(٥٧) وفي سياق دراسة المفارقات الزمنية^(٥٨) على وجه التحديد. وقد أطلق مصطلح "السعة" على المدة التي تستغرقها المفارقة الزمنية من انفتاحها إلى انغلاقها. ففي هذا المثال من أفصوصة "أرغص ليالي": "لا يستطيع أن يتحجج ويترك باب الشيخ عبد المجيد، لأنه أول الأمر فقط دفع الرجل من فوق مدار الساقية فأوقعه في الحوض، وأضحك عليه الشارد والوارد لما دبّ الخلاف بينهما على مصاريف إصلاح الساقية. ومن ساعتها ولسان الشيخ لا يلافت لسانه" (يوسف إدريس، أرغص ليالي) تتحدد سعة الارتداد بمدة زمنية تبدأ من نشوب الخلاف بين الرجلين وتنتهي بحصول القطيعة بينهما.

► المواءمات الصلة. - ترتيب، مفارقة زمنية، ارتداد، استباق، مدى.

ف. ن.

سياق

Contexte/Context

يجري مصطلح سياق في الأصل مجرى الدلالة على العنصر اللغوي الحافز بوحدة صوتية في كلمة أو بكلمة في جملة أو بجملة في نص. والسياق بهذا المعنى رديف للسياق المقالي (Contexte). لكن السياق قد يستعمل أيضاً في معنى المقام (Contexte). ولما كان السياق يستعمل للدلالة على معنيي المقال والمقام ألحقت به صفة المقالي للدلالة على الجوار اللغوي كما ألحقت به صفة المقامي للدلالة على الجانب التداولي. وقد كان السياق يُطلق، في الأصل، على مقام^(٥٩) التخاطب بما هو المحيط المادي الاجتماعي الذي يتم فيه التلطف وفيه يتعرف المتخاطبان أحدهما على الآخر

وتشيلور الصورة التي يحملها الطرفان أحدهما عن الآخر، إلى جانب كونه يمثل الأحداث التخاطبية التي سبق للمتلفّظين أن عاشاها والتبادل⁽⁶⁾ القولّي الذي تنخرط فيه عملية التلفّظ الحالية (Ducrot & Schaeffer, 1993).

ومن أمثلة السياق المقالي قولنا: «قدم نزار يبحث عنك يا منير». إنّه يريد أن يصطحبك إلى السوق معه. فالضميران المتصلان (الكاف والهاء اللذان تكرر ورودهما مرتين) هما السياق المقالي. فلا فهم لهذين الضميرين اللّغويين وردا ورود ربط عائدتي (Anaphorique) إلا بمودتهما على منير وعلى نزار. وما به يتميز السياقان أحدهما من الآخر قول الدوعاجي في أقصوصة "مجرم رغم أنفه": «جلس قاسم على مقعد في مؤخرة الحافلة. ووضع قفّته بين ركبتيه [...] وأبصر قبالة شبحاً بدنياً جالساً ملتأ في برنس أبيض نقي [...] فابتدأ قاسم بالتحية:

-صباح الخير يا أبي الشيخ.

ولم يردّ الشيخ التحية لا بأحسن منها، ولا بمثلها» (الدوعاجي، سهرت منه الذبالي).

السياق المقامي، في هذا المثال، هو الجلسة المشتركة بين قاسم والشيخ في مرة التقار واستعداد قاسم لفتح حوار مع هذا الشيخ. أمّا السياق المقالي فهو امتناع الشيخ عن ردّ التحية، الأمر الذي سيتكرّر منه في الأقصوصة لبتنه قاسم أخيراً لكونه يكلم أصمّ أبكم.

ورغم التمييز بين السياقين المقامي والمقالي ظلّ اللبس قائماً لأنّ التمييز بين مقام التواصل ومحيط الوحدة القوليّة ليس ميسراً دوماً. ويعود ذلك إلى رفض بعضهم قصر مفهوم النصّ على الوحدات القوليّة الصرف. فهم يعتبرون أنّ العناصر المحتوية الحركيّة التي تصاحب هذه الوحدات كالحركات وتعبير الوجه مقوّم أساسي من مقوّمات النصّ. بل إنّ لأعمال المتخاطلين إتيان التبادل⁽⁶⁾، عند التخاطب، دغلاً في ذلك (Maingueneau, 1996). ولهذا السبب يعتبر الامتناع عن ردّ التحية، في المثال السابق، من قبيل السياق المقالي حتّى وإن لم يتعلّق بعنصر حافّة بوحدة صوتيّة أو بكلمة أو بجملة. إلا أنّ هذا اللبس ينبغي ألا يمنع من التمييز بين ما هو من السياق المقالي وما هو من خارجه.

ويبدو أنّ إيلاء السياقين المقامي والمقالي تحليلاً أعمقاً مرفقاً إلى ما لهما من دور في إضفاء المعنى على الخطابة. فاللسانيون من قبيل 'فيكرو' (نفسه) يميزون الجملة من الملفوظ على أساس أنّ الجملة كيانٌ لغويّ مجرد في حين أنّ الملفوظ جملة منزلة في مقام التخاطب. وقد يكون من المستحيل تأويل الملفوظ إذا اقتصر السامع على

الجملة وظلّ جامحاً بالمقام الذي فيه نشأت. إلا أنّ هذا لا يعني أنّ السامع لا يقدّر على تأويل الخطاب إلا متى توافرت لديه جملة المعلومات المتصلة بالسياق المقامي. وذلك لأنّ هذه المعلومات متباينة القيمة من حيث الإفادة ولأنّ بعضها متفرّك في النص في شكل قرائن لها بالسياق المقالّي صلة. من ذلك أنّ قاسم في أقصوصة "مجرم رغم أنفه" (الدواعجي، سهرت منه الليالي) لم يبادل المخاطب الكلام واكتفى بهله اللثغات: «أبو؟... يا أبي... عا... أبو...». فالسياق المقامي هو هو. ولكنّ السياق المقالّي لا يفتأ يوضّح انقطاع الصلة تماماً بين المتخاطبين.

» المواءمة ذات الصلة. - تبادل، خطاب، تفاعل قولّي.

أ.س.

سياق مقالّي راجع سياق

(Co-texte/Cotext)

سيرة

Biographie/Biography

هي لقطة حياة شخص تاريخي مشهور كتبها غيره. وهي جنس أدبي^(٥) من أجناس القصص المرجعي^(٥)، كُتب في إطاره عدد كبير جداً من النصوص في الثقافة العربية الإسلامية ابتداء بسيرة الرسول عند "ابن إسحاق" و"ابن هشام" وفي الثقافات الأوروبية حيث كان الأديب اليوناني "بلوتارك" (Plutarch) والأديب الروماني "سويتون" (Suetone) من أوائل المبدعين في هذا الفن. ولم يحظ هذا الإنتاج النصّي المتواصل باهتمام نقديّ وتطبيريّ مناسب في الثقافات المذكورة ولم يظهر تحت مصطلح جامع. ففي الأدب العربي القديم، نجد مصطلحات عديدة واردة في العناوين: سيرة، أخبار، تاريخ، ترجمة، تعريف، مناقب، فضائل... إلخ. ولم يختصّ المصطلح الواحد بصنف محدّد من المشاهير. ونحن نميل اليوم إلى التمييز بين السيرة باعتبارها نصّاً^(٥) طويلاً قد أفرد لقطة حياة علم من الأعلام والترجمة باعتبارها نصّاً قصيراً قد يتضمن إشارات إلى مراحل من حياة الشخص المعنيّ وهو في الغالب مجموع مع تراجم أخرى. أمّا في الأناج الغربية فإنّ المصطلح "بيوغرافي" (Biographie) الذي لم يظهر إلا بين القرنين 17 و18 قد ظلّ مرتبطاً حتى في القرن العشرين بالمصطلحات القديمة مثل

"حياة" (Vie) كما في مؤلفات كاتب السيرة الفرنسي "أندريه موزوا" (Maurice) و"تاريخ" (Histoire)، وظلّ حاليّاً في آن على قصّة حياة علم واحد، وتكون عندئذ نصّاً سرديّاً^(٤٦) طويلاً مفرداً، وعلى النصوص المتسلسلة القصار في تراجم أفراد من فئة أو زمن واحد.

وتصل السيرة بالكتابة التاريخية بأكثر من سبب. فكاتب السيرة (Biographe) محتاج هو أيضاً إلى البحث في المصادر المكتوبة والشفوية والتدقيق في الوثائق والنظر إلى الشخصية موضوع السيرة (Personnage biographé) في علاقتها بالمحيط الاجتماعي والسياسي والفكري والاهتمام بموضعها في المسار التاريخي وأثرها فيه. وقد يؤكد الكاتب التزامه بذلك من خلال ميثاق يعقده مع القارئ^(٤٧) في فاتحة^(٤٨) النصّ يمكن أن نسمّيها ميثاقاً سيرياً (Pacte biographique)، وهو ما نراه في فواتح السير العربية القديمة، كما في هذا المقطع من فاتحة "سيرة عمر بن عبد العزيز" التي كتبها "ابن الجوزي" (597 هـ): "أثرت جمع آثاره واختبرت ضمّ أغياره. ولعلّها تجمع لقارئها شمل دينه ويقوّي تكرارها على فكره أزر يقينه. فإنّ هذا الرجل قدوة لأرباب الولايات ولقد كان في أرض الله من الآيات" (ابن الجوزي). وربما كان ذلك من الدواهي التي جعلت السيرة منظوراً إليها أحياناً باعتبارها من الكتابة التاريخية.

ولكنّ المشروع السيريّ، وإن صاحبه تفكير نقديّ وحرص على الموضوعيّة، مؤسس أيضاً على الذاتية. فمن جهة تولي السيرة الذات المكتوبة قصّة حياتها دوراً مركزياً في صنع الأحداث^(٤٩). وهو ما يقتضي تصوير العلامات الفردية المميّزة للنجاح المتطرّد وبيان الأخلاق والتجارب الخاصة المكوّنة لشخصيّة بطل^(٥٠) فاهل في محيطه. وقد يرى بعض المؤلفين أنّ عليهم التسلّل إلى الغرف الموصلة لكشف هوالم "حقيقيّة" تفسّر العوالم الظاهرة. ومن جهة ثانية، يتطّلع كاتب السيرة في مشروعه من تقدير لهذا الفرد ودوره، وربما كان معجباً به واهباً في تقديمه مثلاً يقتدى به. فمن النادر أن تُكتب سيرة إنسان عاديّ مغمور لم يكن له تأثير إيجابي في الحياة العامّة. وتبرز العلاقة بين الذات الكاتبة والذات المكتوب عنها أكثر في حالة المصاحبة والاشتراك في المشروع السياسي أو الفكري، وبالتالي تصبح حياة الآخر جزءاً من حياة الذات. وهو ما نراه في عدد مهمّ من نصوص السيرة العربية القديمة، مثل "سيرة صلاح الدين الأيوبي" التي كتبها "ابن شدّاد" (ت 632 هـ) بعنوان "النوادر السلطانيّة والمحاسن اليوسفيّة".

إنّ هذه الأبعاد المختلفة للذاتيّة من شأنها أن تُكيّف بالضرورة النصّ المكتوب بدرجات متفاوتة. وعندئذ، يتداخل في النسيج النصّي الحرص على التسلسل الحدّي

والتدقيق التاريخي، وما يستجبه من وثائق سياسية وعسكرية وعلمية وأدبية وغيرها، والنزعة التعليمية التي تروم تقديم نموذج جدير بالاعتناء، والنزعة الحجاجية المنافعة عن الذات ومشروعها الحياتي في مواجهة خطابات التشكيك الموجودة أو المنتظرة. فيتمازج السرد⁽⁸⁾ والحجاج بل يكون السرد هو نفسه حجاجياً. وحين يكون المؤلف الراوي حاضراً في نصّه بضمير المتكلم معلناً مشاركته في الأحداث وشهادته عليها تترسخ القيمة التاريخية والقيمة الإقناعية، وخاصة إذا كانت للكاتب قبل الخطاب وطني الخطاب صورة الشخص الجدير بالثقة والاحترام. وتتضاعف في الآن نفسه أدبية النص لأن السيرة تستحيل بوجه من الوجود سيرة ذاتية⁽⁹⁾ تكشف من خلال اللغة وأساليب السرد والتأثر المستمر بين الإعلان والإغفاء والتبسط والاختصار والتصريح والتلميح أن قصة الذات الأخرى ليست في النهاية إلا قصة الذات الكاتبة نفسها.

وثمة مظهر آخر يساهم هو أيضاً في تغليب كفة الإمتاع الفني، وهو التخيل⁽¹⁰⁾. إن ذلك لا يقتصر على ما نجده في نصوص السيرة القديمة من أحلام وحكايات عجيبة قد يكون صاحب السيرة من أبطالها، وإنما يعني أيضاً تصوير ما هو ممكن وإن كان لا يوجد دليل على أنه قد حدث فعلاً. إن كاتب السيرة يجد في متناوله إمكانات السرد المختلفة بصرف النظر عن البنية النصية المختارة (بنية "روائية" تساهم الأحداث من المبتدئ حتى المنتهى، نظام الفصول الزمنية أو الأخرافية، بنية مشتركة بين هذه وتلك)، وهو لذلك قد يتجاوز الخطيئة الزمنية بضروب من الارتداد⁽¹¹⁾ والتكرار وقد يمتد المستويات السردية⁽¹²⁾ ومواقع الرؤية أو التعبير. ولكنه أيضاً قد يحلف من التسلسل الحدثي المعروف ما لا يراه مهتماً ويلخص بعض الأحداث والفترات تلخيصاً ويقف حائراً أمام عصمت الوثائق إزاء أحداث ومواقف يراها مهمة فيملأ الفراغات بوضعيات حديثة وحوارات⁽¹³⁾ وحوارات ذاتية وتأثرات خارجية وباطنية وغيرها، مما يمكن تخيله في غير مفاجأة للواقع التاريخي (Madelbaum, 1984). يقول "نعمية" متحدثاً عن السيرة التي كتبها سنة 1933 بعنوان "جيران خليل جبران": "في ذلك القسم من الكتاب الذي أصور فيه حياة جبران قبل أن عرفته جعلته يتنطق بأشياء وردت في بعض كتاباته وأشياء لم ترد على لسانه أو قلمه، ولكن بطريقة تتسجم كل الانسجام مع ذاتية جبران وميوله وطباعه وتفكيره وانفعالاته. أما في القسم الذي أصور فيه حياته من بعد أن تلاقينا في نيويورك سنة 1916 فكل ما أرويه من أحداث وأحاديث يكاد يكون نسخة طبق الأصل" (نعمية، سيمون ج3). وهذا التوسع الذي يختاره بعض المؤلفين قد يجعل النص يتزلق شيئاً فشيئاً من السيرة بما هي توازن بين المعرفة التاريخية والمتعة الأدبية إلى "السيرة

الروائية* (Biographie romancée) ثم إلى "الرواية السيرية" (Roman biographique) حيث تكون الشخصية التاريخية مجرد تعلق لبناء عالم وروائي متخيل (Madeléna, 1984).

المواقة الفصل. - تخييل، سرد، سيرة ذاتية، شخصية، رأي، رواية، قصص مرجعي، مؤلف، مذكرات، نص سردي.

ن . ب

سيرة ذاتية

Autobiographie / Autobiography

تعدّ السيرة الذاتية أبرز أشكال كتابة الأنا^(١) وأمتها صلة بفنّ السرد^(٢). ولعلّ أشهر التعريفات المقدمة للسيرة الذاتية وأكثرها تداولاً بين الناصرين ذلك الذي قدّمه "ليليب لوجون"^(٣) (Philippe Lejeune, 1975): "السيرة الذاتية قصة ارتدادية"^(٤) نثرية يروي فيها شخص واقعي وجوده الخاصّ مركزاً حداثته في حياته الفردية ويوجه خاصّ في تاريخ شخصه". وقد استخلص من هذا التعريف أنّ السيرة الذاتية تقوم على وكائز أربع هي:

- شكل الكلام: قصة^(٥) نثرية

- الموضوع المطروق: الحياة الفردية وتاريخ الشخصية^(٦)

- منزلة المؤلف^(٧): التطابق بين المؤلف^(٨) والراوي^(٩)

- موقع الراوي^(١٠): التطابق والشخصية^(١١) الرئيسة واعتماد القمص الارتدادية^(١٢)

على أنّ هذه العناصر ليست خاصة بالسيرة الذاتية، لذلك عمد "لوجون" (نفسه) إلى مقارنة السيرة الذاتية بأجناس أدبية^(١٣) قريبة منها كالمذكرات^(١٤) والسيرة^(١٥) والرواية الشخصية^(١٦) والرواية السيرادية^(١٧) والقصيدة السيرفانية^(١٨) والرسم الذاتي^(١٩). فأنهى إلى أنّ هذه العناصر الأربعة يغيب بعضها في الأجناس الأدبية^(٢٠) المحيطة بالسيرة الذاتية ويحضر بعضها الآخر. وهي لا توجد مجتمعة إلا في السيرة الذاتية. بل إنّ من هذه العناصر ما يتباين أهميته من سيرة ذاتية إلى أخرى. فقد أفضى البحث بـ"لوجون" إلى اكتشاف أنّ عنصرين فقط هما المنصران الثالث والرابع (أ) لا تفاوت في حضورهما في السيرة الذاتية، فإما أن يتوافرا فيكون النصّ^(٢١) سيرة ذاتية وإما أن يغيبا فيمتنع تصنيف النصّ سيرة ذاتية. وفانك المنصران هما مكوّنات الميثاق السيرفاني^(٢٢). فمن جهة شكل السيرة الذاتية تشترك السيرة الذاتية مع الرواية الشخصية في القمص الارتدادية وتشترك مع السيرة في جعل حياة فرد ما محور الكتابة^(٢٣). ولكنّ الرواية الشخصية لا تقوم على

تطابق بين المؤلف الواقعي والراوي والشخصية، وتفترض السيرة إلى تطابق بين الراوي والشخصية الرئيسية. فالرواية الشخصية والسيرة تفتقران إذن إلى الميثاق السيرفانتي الذي لا بد أن يتوافر بوضوح وصراحة حتى يكون النص سيرة ذاتية. وما من سبيل إلى ذلك إلا إقرار المؤلف إقراراً لا لبس فيه بأنه هو راوي النص وهو الشخصية الرئيسية في القصة. وما من سبيل إلى ربط علاقة تطابق بين الراوي والشخصية الرئيسية والمؤلف إلا استناداً إلى اسم العلم الذي يحيل إلى شخصية المؤلف في خلاف الكتاب.

وقد وجهت إلى "فيليب لوجون" انتقادات كثيرة تشل بصرامة منهجه في تأسيس مفهوم السيرة الذاتية وفصله الميثاق السيرفانتي على تصريح الكاتب. فقد رفض "جورج ماي" سعي "فيليب لوجون" المشككي الصارم إلى بناء تعريف جامع مانع للسيرة الذاتية ورأى أن هذه الغاية يصعب منالها في هذه المرحلة المبكرة من تاريخ السيرة الذاتية. ودون أن يتخلّى عن مفهوم الميثاق السيرفانتي، اقترح استبدال التعريف الصارم بمفهوم النزعة أو الإغراء وذلك بدراسة عدد كبير من النصوص السيرفانتي وإحصاء أغلب النزعات حضوراً فيها. فتبين له أن أهم النزعات المميزة للسيرة الذاتية هي :

- النزوع إلى الكتابة الثرية.
- النزوع إلى الحديث عن فترة طويلة من حياة الفرد.
- نزوع أصحاب السيرة الذاتية إلى أن يكونوا كتاباً بلغوا سنّ النضج أو حتى عتبة الشيخوخة.

- النزوع إلى الصلح (جورج ماي، 1992)

ومهما اختلفت التعريفات المقترحة للسيرة الذاتية فإنّ قاسماً مشتركاً بينها يقر بأنّ الكتابة السيرفانتي تنهض على تسليم ضمني بالتطابق بين الذات التي تروي في الحاضر قصة وجودها الشخصي والذات المتحدّث عنها في الماضي. على أنّ الإقرار بالتطابق يتجاوز التماهي في الشخصية. ذلك أنّ المشروع السيرفانتي ينهي على مبدأ التواصل بين الذات الكاتبة والذات التي عاشت الحياة. فبإستطاع المؤلف وهو غالباً شيخ في الحاضر، أن يستعمل ضمير "الأنا" للحديث عن الطفل الذي كاته قديماً، ويستطيع كذلك أن يتكلّم من الماضي إلى الحاضر دون أن يفرّق بين الشخصين. فالطفل والكهل ذات واحدة مرجعها إلى شخصية المؤلف التاريخية. ولئن كان من اليسير جداً أن تضمن السيرة الذاتية التطابق في الاسم بين المؤلف خارج النصّ وذاته الماضية داخل القصة، فإنّ التطابق في الشخصية أمر عسير المنال بل هو أقرب إلى الوهم والتمني منه إلى اليقين والتحقّق.

فمنها عمل كاتب السيرة الذاتية على أن يكون وفياً لماضيهِ ومنها كان حرصه كبيراً على الالتزام بالصدق والنزاهة، فإن "الأنا" التي يرسم ملامحها ويروي قصة وجودها لن تحيل إلى ذات واحدة معروفة تاريخياً، بل ستحيل إلى ذاتين على قدر هام من التباعد والاختلاف. فالتباعد الزمني بين لحظة الكتابة ولحظة الحياة، وهو خصيصة كلّ مشروع سيرة ذاتية، ليس مجرد عدد من السنين كبير أو ضوّل، بل هو إلى ذلك تباعد في الأوهام والأفكار والمشاعر والروى والأحكام. فيكون من باب المجاز أن نتحدث عن شخص واحد فقط فاعل في السيرة الذاتية.

ومما يؤدّي إلى التباعد بين الذات الراوية والذات المروية أنّ السيرة الذاتية محكومة في سعيها إلى تقديم معرفة بالذات بوساطتين تجمعان نقل صورة الذات عملاً غير مباشر بالضرورة هما: الذاكرة والكتابة. فهاتان الذاتان هما سلاحا المؤلف لاستعادة الزمن الماضي وابتعاده في عالم حيّ جديد هو النص. بيد أنّ الذاكرة والكتابة بقدر ما نعمتان الإحساس بامتلاك الماضي، تؤكّدان الابتعاد عنه. فهما متأصلتان في زمن الكتابة، مرتبطتان بذات الكاتب في الحاضر، متأثرتان بهما، مؤثّرتان فيها. فبفضّل النظر هنا بسم فعل التذكّر من قصور عن استحضار الوقائع كما تمّت فعلاً إذ "الذاكرة قلب خاوّن" (جورج ماي، 1992) فإنّ ارتباط التذكّر بذات المؤلف في الحاضر، يجعل الوقائع نفسها وصورة الذات الماضية غير مستقلة عن زمن الحاضر. وما أن يشرع الكاتب في تدوين ذكرياته حتّى تخضع تلك الذكريات لأحكام الكتابة فتتلوّن بروى الذات في لحظة التدوين وتتشكّل بحسب ما يطرأ على ذهن المؤلف من أفكار وانطباعات وهو ينشئ نصّه.

فنحن في السيرة الذاتية إزاء تحريف مضاعف: الذاكرة تحرف الماضي والكتابة تحرف ما حرّفته الذاكرة. وهو ما يجعل الذات متمتعة، متشكّلة تمتنع عن المؤلف معرفتها معرفة ثابتة مكتملة. وما السيرة الذاتية إلا سعي إلى هذه المعرفة عبر حوار "الأنا" في الحاضر مع "الآخر" الذي كانه في الماضي. والخطاب السيرة ذاتية رغم ما يتعمّد به من صلق ونزاهة، خطاب خادع يوهّم بالتوحد بينما جوهره التعمّد ويطلب منّا التسليم بالتطابق في حين أنّ الاختلاف حقيقة. ولهذا فقد اعترف كثير من كتاب السيرة الذاتية بأنّ المشروع السيرة ذاتية مشروع مستحيل الاكتمال. واتّجه عدد من الدارسين إلى تبين التداخل بين المرجعي والتخييلي⁽⁶⁾ في النص السيرة ذاتية. فعناد السيرة الذاتية كعماد النص التخييلي شخصية من ورق هي وليدة الكتابة لا الحياة. وما إن يتو كاتب السيرة

الذاتية نزع القناع ويقتحم غمار الكتابة حتى يجد نفسه يضع فوق القناع قناعاً ويتخذ لنفسه قريباً وما له لثقل معرفة صادقة بالذات دون ذلك القناع وذلك القرن من سبيل.

رغم هذه الصعوبات لم يفتأ جنس السيرة الذاتية منذ أن وضع "جان جاك روسو" "اعترافاته" (1782-1789) عن التطور والانتشار الأدبيين، ولم يفتك الكتاب من ممارسة هذا الضرب من الكتابة لما وجدوا فيه من تحقيق لدوافع نفسانية واجتماعية كثيرة (نفسه) أبرزها: الفخر والشهادة على العصر ولذة الاستذكار والتطهر والدفاع عن النفس.

ولئن كان الإقبال على السيرة الذاتية ضعيفاً عند العرب عامة لأسباب نفسية واجتماعية وحضارية تحول دون البوح وتعرية الذات، فقد عرف الأدب العربي مصنفات في السيرة الذاتية كان لها دور أساسي في التحريف بهذا الجنس الأدبي وتطوير الكتابة السردية واجترار رؤى جديدة للعالم والقيم السائدة. من ذلك "الأهلام" لـ"طلح حسين" و"زهرة العمر" لـ"توفيق الحكيم" و"تربية سلامة موسى" لـ"سلامة موسى" و"سبعون" لـ"ميخائيل نعيمة" و"أوراق العمر" لـ"لويس عوض".

► المواء ذات الصلة. - جنس أدبي، سرد، سيرة، قصة، شخصية، مؤلف، راو، رواية، رواية سير ذاتية، رواية شخصية، رسم ذاتي، مذكرات، يوميات خاصة، ميثاق سير ذاتي، ميثاق روائي، ميثاق مرجعي، تخيل ذاتي، كتابة الأنا.

م.آ.م

سيرة شعبية

Sira Sha'biyya (Geste) / Folk tale

يطلق هذا المصطلح منذ النصف الأول من القرن العشرين على مجموعة من النصوص القصصية الطويلة التي تولدت في مجال المشاهدة ورواها رواة منشدون في ساحات المدن العربية الكبرى وفي المجالس والأرياف، قبل أن تخرجها المطابع الحديثة.

وتعتبر السيرة الشعبية من الأدب الشعبي لكونها مجهولة المؤلف^(٥) وخاصة عند روايتها وتداولها المستمر عبر القرون للتجدد والإضافة. وقد ترتب على ذلك أن نسخ السيرة الشعبية الواحدة تختلف فيما بينها اختلافاً كبيراً أحياناً على نحو ما يظهر في السيرة الهلالية، كما أن نص^(٥) السيرة الشعبية يمكن أن يطول بشكل لافت فيضم

مخطوطاتها آلاف الصفحات شأن 'سيرة ذات الهمة' التي كانت في 26 ألف صفحة مخطوطة. ولذلك طبعت هذه السير في مجلدات عديدة.

والراوي^(٥) يستي مرويّه ضمن خطابه القصصيّ^(٦) 'سيرة'، وهذا هو الوجه الثاني من التسمية، ويستبه أيضاً 'قصة' و'ديواناً' (إبراهيم، 1992). ومصطلح 'سيرة' ينبج استعماله طي التصور بشأن الرواة الشعبيين، أو على الأقل المؤلفين الأوائل، بأدب السيرة^(٧) في الثقافة العربية الإسلامية، وخاصة أنّ السيرة الشعبية تحمل اسم بطلها ونروي قصة حياته من الولادة إلى الوفاة. وهو أحياناً شخصية تاريخية وودت أخبارها في كتب التاريخ والسيرة والأدب مثل حنّرة والمهلل وسيف بن ذي يزن والظاهر بيبرس. ويتجلى تأثير السيرة الشعبية بأدب السيرة في عناصر أخرى، من أبرزها ابتدائها هي أيضاً ببيان النسب وذكر النبوءات المبشرة بميلاد البطل^(٨) ومجده وقيام المسار الحديث على صراع البطل من أجل تحقيق أهدافه وما كان منتظراً منه. ولكنّ ذلك لا يعني أنّ السيرة الشعبية قد أفادت من نصوص السيرة وحدها. فأخبار^(٩) الجاهلية وأيامها وأخبار الفتوح وقصص فرسانها وفارساتها قد مثّلت روافد مهمة استقى منها الراوي الشعبي عناصر لتشكيل الأجواء الملحمية التي صوّرها. وقد استند أيضاً إلى تراث شعري ومكتوب من الخرافات والحكايات الشعبية^(١٠) المليئة بالجنّ والسحر وقصص الأنبياء والأولياء والصالحين وكراماتهم.

وقد مارس الراوي الشعبي حرّية واسعة في التعامل مع التاريخ من حيث الأحداث^(١١) والشخصيات^(١٢). ففي السيرة الواحدة تتجارب الإحالات إلى تواريخ متباعدة، وتجتمع شخصيات تاريخية تفصل بينها قرون، كما في 'سيرة سيف بن ذي يزن' التي جعلت هذا البطل العربيّ الجاهليّ يقاتل الملك سيف أروعد الذي حكم الحيرة في القرن 14م (8 هـ)، وفي 'سيرة علي الزبيقي' التي تجري أحداثها في عهد هارون الرشيد (ت 193 هـ) بينما سلطان مصر في السيرة هو أحمد بن طولون الذي حكمها بين سنتي 254 هـ و 270 هـ وبعض أحداث القصة تقع في الأزهر الذي تمّ بناؤه في 361 هـ (يقطين، 1997).

وفضلاً عن هذه التحريفات التاريخية، اتّصلت السير الشعبية بمراحل عديدة من تاريخ العرب وما خاصوه من ضروب الصراع. ففي سيرتي حنّرة والزيو سالم أبطال عاشوا قبل الإسلام، وفيهما صورة من الصراعات القبلية، و في سيرتي سيف بن ذي يزن وحزمة البهلوان صورة من الصراع مع الفرس، وفي سيرة ذات الهمة صورة من

الصراع مع الروم، وفي سيرة يبيوس صورة من الصراع مع الصليبيين (خورشيد، 1994؛ يقطين، 1997).

ولكنّ ذلك لا يبرّر اعتبار هذه السير تاريخيّة أو شبه تاريخيّة. فنسبتها إلى السرد التخيلي، وخاصة منه فاكّ المحفل بالمجائب والغرائب، لا شكّ فيها. أمّا استدعاؤها لبعض أحداث التاريخ العربيّ الإسلاميّ ومعاركه الكبرى وأبطاله المشاهير فهو دالّ على الحاجة التي كانت هذه القصص تلبيها للمتقلّبين الذين كانوا مسحوقين بالاستبداد وحالين بالبطل المظلّم.

والقصة المركزيّة في السيرة تبدو قصة حياة بطلها منذ مبتدئها حتّى الوفاة. وتنظم في وحدات حكائيّة مضاونة الطول يقوم تعاقبها على منطلق عامّ تشترك فيه مختلف السير. فالوحدات الأولى تتعلّق بالنسب والنبوءات الميسّرة والولادة الخارقة والنشأة الصعبة. وتوكلّ للنبوة أهميّة كبرى لأنّها تفتح القصة على احتمالات عديدة وتضاعف التشويق^(٥) وتحمّك في المسار الحكائيّ العامّ. وقد تُعلن النبوءات من خلال النظر في كتب الملاحم كما في "سيرة سيف بن ذي يزن"، أو من خلال الدهاء المستجاب كما في "السيرة الهلالية"، أو من خلال الأحلام كما في "سيرة حمزة البهلوان" التي تنفتح بحلم رآه كسرى، أوّله وزيره فأخبره بمن يحاربه ويفتكّ ملكه ويمجيّ فارس حجازيّ يقتل عدوّ كسرى ويعيد كسرى إلى ملكه. لكنّ الوزير أخفى الجزء الثاني من النبوة، وهو أنّ هذا الفارس العربيّ نفسه سيحارب الفرس ويرفع نيرهم عن العرب ويهدم معابد النيران.

ويهتمّ الراوي الشعبيّ بإبراز نسب البطل وخصائصه الجسديّة عند الولادة وتميّزه منذ الطفولة بالقوة والفروسيّة والقتال. ويروي الممنّ التي تعرّض لها منذ الصغر، شأن المكائد والعراقل التي وجدها سيف من أمّه والمهمل من زوجة أخيه وعنترة من أبيه وقبيلته. وتمثّل تلك الممنّ تجارب تبرز للأخوين قوّته. ثمّ يكون الاعتبار الحاسم الذي يحسّن من الاعتراف به بطلاً، وهو يتمثّل خاصّة في الانتصار على أحد الفرسان الجبابرة، كاسر سيف لسعدون الزنجيّ وقتل يبيوس لسعيد الركيذار. وتمضي حياة البطل بعد ذلك من صراع إلى آخر. وقد تكون بعض المعارك من أجل غايات فانيّة، كرجبة المهمل (الوزير سالم) في الثأر لأخيه كليبّ وسعي يبيوس إلى السلطة وإصرار أبطال آخرين على الزواج من الحبيبة. ولكنّ قتال عنترة قد تجاوز الصراع من أجل عيلة، ولم تنته ملحمة سيف بن ذي يزن بزواجه من شامة واستعادة ملك أبيه. فالسيرة الشعبيّة توكلّ لبطلها دوراً اجتماعيّاً وتوميّئاً، إذ تجعله الفارس الذي لا يهادأ في الدفاع عن المظلومين حتّى أثناء رحلة المطامح الدانيّة، وتجعله الفارس الذي يقود قومه ضدّ العدو الخارجيّ.

وإذا كانت سيرتنا ذات الهمة والظاهر يبهرس ملحمتي جهاد ضد الغزاة من الروم والصليبيين، ففي سير حمزة البهلوان وسيف وعنترة يبدو الاهتمام جلياً بالصراع مع الفرس والأجاش وغيرهم من الأقوام المعادية، ويتجلى فيها البطل الشعبي حاملاً لواء التوحيد القومي والديني مهتماً السيل لخاتم المرسلين.

ولما كانت حياة البطل مراحل مثالية من الصراع، كانت الممارك الفردية والجماعية من أبرز أحداثها. ولكن السير ضمت أيضاً أعمالاً كثيرة متنوعة ذات طابع وجداني أو اجتماعي أو فكري أو ديني أو سحري (حرب، 1999). وقد قام المحور الرئيسي للأحداث والأفعال⁽⁶⁾ في مختلف السير على التضاد بين الخير والشر. فكان البطل ومساعدوه في مواجهة مستمرة لمكائد الخصوم. ويتميز البطل بكل الخصال المتصلة بالبطولة من شهامة وكرم وشجاعة وقوة جسدية. أما مساعده الرئيسي فيقسم بالدهاء والقدرة على التحيل والأعمال الماكرة. وقد تفرعت الحكايات باستمرار من الوحدات الحكائية الكبرى. وتعددت الشخصيات تعدداً يتجاوز قدرة الذاكرة على الإحاطة بالتفاصيل والجزئيات. فبالإضافة إلى الشخصيات الأساسية المساعدة للبطل أو المواجهة له المحرقة لمطامحه، ثمة عدد كبير من الشخصيات التي تظهر في وحدة حكاية جزئية ثم تختفي. وبالإضافة إلى قيام السيرة على الصراع بين البشر، ثمة تدخل مستمر لمصلحة هذا الطرف أو ذاك تقوم به شخصيات بشرية ذات قدرات خارقة كالأولياء الصالحين والسحرة وشخصيات عجائبة كالجنّ والعماقة والمسوغات المتنوعة أشكالها وتدرتها على التحول والحركة (قطين، 1997).

لقد تجلّت السيرة تبعاً لذلك نضاً سردياً⁽⁷⁾ متميزة بالمراوحة المستمرة بين السرد والوصف⁽⁸⁾ والحوار⁽⁹⁾، قائماً على التضميل والامتداد والإطناب والتضمين. فتعددت المستويات السردية⁽¹⁰⁾ لأن الكثير من الحكايات الفرعية المخبرة عن أمر مضى أو الذاكرة سبب شيء أو قصة مكان تتكفل بسردها شخصيات من مستويات مختلفة.

ويبدو الراوي الشعبي حريصاً على التحكم في مرويته. فمع متابعتها للبطل في تغلاته ومعاركه المتتالية، قد تضطره ظروف الصراع إلى الانتقال بين الأمكنة ومتابعة المسارات الحديثة المتزامنة. ويعلن الراوي عن هذا التحول في المشاهد السردية بمبارات دالة: "هذا ما كان من الملك بعلبك وما جرى له، وأما ما كان من الملك ذي يزن فثمة بعد هروب الملك بعلبك احتوى على جميع ماله" (سيرة سيف بن ذي يزن).

ولما كانت السيرة الشعبية هي قصة حياة بطلها من الميلاد إلى الوفاة وقصة صراعه الطويل، كان السرد في الغالب تعاقباً يتابع حياة البطل وحركته من مكان إلى آخر

ومواجهته للتراث المتتالية. ولكن هذا الترتيب^(٥١) لا يخلو من مفارقات زمنية^(٥٢) متنوعة. فالراوي قد يلتجئ إلى الارتداد^(٥٣) إلى زمن سابق لزمن الأحداث المروية، وخاصة حينما يروم تفسير شيء أو تبرير فعل أو حدث. وتنتفح المقاطع الارتدادية عادة بقول الراوي: "ولهذا سبب عجيب وأمر مطرب غريب"، أو بقوله: "وكان سبب ذلك". وتختتم هذه المقاطع بالقول: "ونرجع إلى حديثنا الأول". وفي السيرة أيضاً حالات من الاستباق^(٥٤) عديدة أوالها وأحتمها دون شك هي النبوءات المباشرة بميلاد البطل وأعماله. وثمة نبوءات أخرى من خلال الرؤى أو أقوال الحكماء تخبر بحدوث أمر للأفراد أو الجماعات. وقد يشير الراوي أيضاً إلى حدث قادم إشارة غامضة وتكون عبارته في هذه الحالة: "لأمر أرواه الله سبحانه وتعالى". وقد يُخبر بما سيقع إخباراً مختصراً واعدأ بالتفصيل في موضع لاحق كقوله: "نذكر كل شيء في مكانه بعون الله وسلطانة إذا وصلنا إليه" (إبراهيم، 1992؛ يقطين، 1997).

وإذا كانت هذه الصروب المختلفة من التنسيق تؤكد إحكام الراوي لبنية مروية على ما فيه من إطناب وتفصيل، فإنها أيضاً تبرز سعيه إلى تشويق^(٥٥) المروي له^(٥٦) عبر المروحة بين كشف لما احتجب عنه وتلويح بما سيستمع إليه. والراوي يروم إمتاع جمهوره أيضاً بضروب من الوصف. فهو يبهز بوصف الكنوز والجواهر، ويثيره بوصف مفاتن النساء ويرحل به إلى أقاصي الخيال بوصف الأشياء والكائنات الغريبة (حرب، 1999). ويمثل الحوار مجاًلاً آخر لإمتاع الجمهور من خلال عرض مساجلات شعرية بين الخصوم قبل صلب السيف، أو تعبير الشخصية عن موقف شعوري خاص كالعشق أو الحزن لوفاة عزيز. والسير متفاوتة في إيراد الشعر. ووظائفها فيها متنوعة، وأكثرها توظيفاً له هي السيرة الهلالية التي تكاد تقوم أساساً على الحوار الشعري (غورشيد، 1994).

لكن الشعر ليس حاضراً في خطاب الشخصية وحدها. فقد يكون أيضاً جزءاً من خطاب الراوي، هذا الخطاب الذي يحتفل بالإيقاع غالباً وإن كان نثرياً. فالسجع وأصناف البديع الأخرى من خصائص الأسلوب الكلافة للنظر في السيرة الشعبية.

■ المودة ذات الصلة. - بطل، تشويق، حكاية شعبية، خبر، راي، سرود، سيرة، شخصية، عجيب، غريب، مروي له، مستويات صرفية.

السيمياء في معناها العام هي نظرية العلامات، ومن ثم فإنها تشمل وصف كل التجارب الذهنية والدلائل الطبيعية. وإذا كان بعض النارسين ("مونان" مثلاً) يذهب إلى أنه يتعين على السيمياء أن تنف عند اتساق التواصل غير اللغوي، فإن "غريماس" (Greimas, 1970) يعتبر أن السيمياء تتبع للسانيات أن تتخطى المسائل النوعية الصرف وأن تعالج البنى الدلالية الخارقة للعنصر اللساني على نحو ما يتجلى في القصة^(٥) والأسطورة والشعر. ونعود جذور السيمياء السردية عند "غريماس" إلى نظريته الدلالية. وهو يعتبر أن التحليل السردية للخطاب من مشمولات السيمياء التي تولد جهازاً علائقياً للقصة ينبغي أن يستعاض به عن تعريف "بروب" للخرافة باعتبارها تنامياً للوظائف^(٦). وفي هذا السياق يحرف "جوزيف كورتاس" (Joseph Courtès, 1993) السيمياء بكونها البحث عن المعنى ومسار الدلالة في سياق أشمل من سياق التواصل الذي قوامه باث ومثلث.

وتختلف السيمياء عن المقاربات السابقة لها من تاريخية واجتماعية ونفسية وأسلوبية... في كونها تفر بأن دراسة الدلالة لا يمكن أن تنأى إلا بمقاربات متنوعة ومتميزة بعضها من بعض، أي بحسب مستويات مختلفة تحدّد بدورها من خلال مجموع السمات المميزة المشتركة بين المواضيع المدروسة أو المستخرجة منها.

ومن الأهداف التي تنفرد بها السيمياء السردية انطلاقاً من المدونات التي تكتب عليها بالبحث الوقوف على تجليات السردية^(٧) ودلالاتها. فلك أن السيمياء انطلاقاً من سائر الأشكال الخطائية الممكنة - كالفصوص المكتوبة والشفوية والأقاصيص ووقائع الحياة اليومية والأفلام - تسمى إلى تحليل مجمل القرائين التي تفسر جزئياً هذا العنصر المركزي في حياتنا وهو فعل الحكاية^(٨).

وقد لقيت السيمياء السردية - كما عرفها وطوّرها "غريماس" - من الرواج بين الباحثين الساعين إلى علمنة دراسة آليات الدلالة الأدبية والخروج بها من حيز الانطباعية ما جعلها محور ما سمي بـ "مدرسة باريس السيمياء".

» المواد ذات الصلة. - سردية، قصة، وظيفة، مرتب دلالي، قاعل، متوال فواعل.

سيناريو

Scénario/Scenario

السيناريو مصطلح متعدّد المعاني. فهو في معناه العامّ مصطلح سينمائيّ ومسرّحيّ وفي معناه الخاصّ مصطلح يستخدم في المقاربة التفلّوليّة^(٤٤) للنصوص السردية^(٤٥). فالقارئ^(٤٦) يفسّر، وهو مباشر نصّاً قصصيّاً ما، إلى الاستنجاذ بمعارفه الموسوعية. فيتذكّر سيناريوهات هي مواقف أو وضعيات متكرّرة توجّه قراءته. فتمكّنه من التفتّح إلى المفسّر^(٤٧) وتساعد على التأويل وتفتح له آفاق انتظار غالباً ما تتحقّق. ولكنها قد تخيب إذا ما تعدّد المؤلف^(٤٨) مخالفة السيناريوهات الشائعة.

والسيناريو هو دوماً نصّ افتراضيّ أو حكاية^(٤٩) مكتشفة (Eco, 1985). وهو ضربان رئيسان: سيناريو مشترك (Scenario comun) وسيناريو تناصّي (Scenario intertextuel). ويشترك في الضرب الأوّل كلّ المتّمين إلى ثقافة واحد. ومن أمثله اللعاب إلى مطعم أو حضور حفل راقص أو مناقشة قاتون في برلمان أو مراقبة التذاكر في وسيلة نقل عموميّ. وقد ميّز "ت. فان ديك" (T. Van Dijk) سقّة مكثّونات في هذا السيناريو هي: المكان (قطار أو حافلة...) والوظائف (وظيفة س: مرافق ووظيفة ع: راكب) والخاصيات (س له علامات تميّز مهتة/ وهو بصدد المراقبة/ من المفروض أنّ ع له تذكرة) والعلاقة (س في موقع سلطة بالنسبة إلى ع) والمواقع (ع يراقبه س) (Maingueneau, 1990). ويرتبط بهذا السيناريو مجموعة قواعد يُفترض أنّها مشتركة بين الطرفين. منها أنّ كلّ راكب يجب أن تكون له تذكرة يستظهر بها للمراقب عند الطلب. وهو يمرّض نفسه لغرامة ماليّة في صورة غيابها أو عند رفض الاستظهار بها.

أما السيناريو التناصّي فلا يتأتّى من الخبرة بالحياة. وإنّما هو ثمرة معرفة بالنصوص والأجناس الأدبية^(٥٠). وهو عبارة عن "ترسيخات بلاغيّة وسردية تنتمي إلى زاد من المعارف متنفّذ ومحدود لا يتوافر لدى كلّ الأفراد المتّمين إلى ثقافة ما" (Eco, 1985) ومن أمثله سيناريو ابنة العيران أو سيناريو الحبّ خارج الطبقة.

► الموائد ذات الصلة. - تداوليّة، قارئ، مضمّن.

شين

شخصية

Personnage/Character

تمثل الشخصية مع الحدث^(١) عمود الحكاية^(٢) الفقري. لذلك تُدرّس في إطار الحكاية. إلا أن هذا الدرس قد تعثر طويلاً ولم يحقق نقلة نوعية إلا لنا أعادت السرديات^(٣) النظر في طابع الشخصية النفسي حيث حصرتها النقد التاريخي وعاملها على أنها معطى جاهزٌ مثلما فعل "فورستر" (Forster, 1927). وقد نبتت السرديات، مستندة إلى المقاربات البنيوية والسميائية، لفك الارتباط بين الشخص والشخصية ولاعتبار الشخصية، في النقص الخيالي، كائنًا ورقياً متخيلاً ولكونها مجرد دور أو فاعل^(٤) (Barthes, 1966 & Todorov, 1966).

واختلفت النظرة إلى الشخصية باختلاف مذاهب الكتابة القصصية. فقد كانت "الرواية الواقعية" هي منطلق التصور النفسي للشخصية. وكانت "الخرافة"^(٥) - كما حلّلها "فلاديمير بروب" (V. Propp, 1970, 1966) - منطلقاً للتصوير الذي يرى في الشخصية دوراً. وكان القصة الأسطوريّ منهلاً استقى منه "غريماس" (Greimas, 1966) تصوّره السيميائي للشخصية فاعلاً^(٦).

وقد لاحظ "بروب"، وهو يدرس الحكاية الشعبية الروسية، أن ثمة "دوائر عمل"^(٧) سبعاً لا تخرج عنها مختلف شخصيات الخرافة. وهذه الدوائر التي تمثل أدواراً هي المحتدي^(٨) والواهب^(٩) ومساعد الأميرة وأبيها والمربيل^(١٠) والبطل^(١١) والبطل الزائف. أما "غريماس" فقد أفاد من الجرد الذي أعدّه "بروب"، وذلك الذي أعدّه "سوريو" (E. Sourieu, 1990) للوظائف المسرحية أو الأدوار، ليقمّ "فواعله" أو "أقطابه الفاعلية" الأساسية الستة. وهي الموزعة أزواجاً: الذات والموضوع وترتبطهما علاقة

رغبة. والمربيل^(٥٤) والمرسل إليه^(٥٥) وترابطهما علاقة تواصل. والمساعد^(٥٦) والمعارض^(٥٧) وتصلهما علاقة صراع.

وعمل "فيليب هامون" (Hamon, 1977) على بلورة تصوّر سيميائي دلاليّ للشخصية عندما تحدّث عنّا أسماء "أثر الشخصية" (Effet personnage)، واعتبر أنّ ما به تُحدّث هو بواطنها الدلاليّة. وهي ليست ممكّن جازماً بل هي إنشاء يتمّ تدريجيّاً على امتداد القراءة. ونبّه "هامون" لكون الشخصية ليست حصراً ذات مفهوم أدبي ولا شكل إنسانيّ. فالأواني في المطبخ، على سبيل المثال، قد تكون في رواية ما شخصيات.

وتوافر الشخصية في النصّ السردّي^(٥٨) وهين تضافر أدوار ثلاثة هي الدور الفاعلي^(٥٩). وفيه يُنظر في انتماء الشخصية إلى أحد الفواعل الستّة، والدور التمثيليّ وفيه يُرى من ينهض بهذا الدور الفاعليّ أو ذلك يقطع النظر عن الشكل الإنسانيّ أو عن عدد الممثلين الفعليّ، والدور الغرضي^(٦٠) وفيه يُحدّد الدور الاجتماعيّ الثقافيّ النفسيّ للشخصية.

وبهذا تكون الشخصية نظاماً ينشأ النصّ تدريجيّاً. لكنّها لا تعمد في بداية ظهورها هويّةً عامّةً. فهي، في البداية، شكلٌ أو بنيّةً عامّةً. وكلّما أضيف إليها خصائص أصبحت معقّدةً غنيّةً مرغّبةً من دون أن تفقد هويّتها الأصليّة. والمثاليّ، إذ يتلقّى كمّاً خفياً من خصائص الشخصية الدلاليّة، يتغيّر ما يراه به أصلح. فينسى بعضها وقد يضيف غيرها.

» المواءمات الصلة. - بطل، رؤية، فاعل، قارئ، مؤلّف، مربيل، مرسل إليه، مساعد، معارض، ممثّل، متوال الفواعل، نصّ سرديّ، وجهة نظر.

١. من

شخصية بؤرية

Personnage focal/Focal Character

الشخصية^(٦١) البؤرية (Genette, 1972) من مصطلحات ميّحت التبيير^(٦٢). وسُمّيت بؤرية لأنّ بؤرة الإدراك تتجسّد فيها. فنُقل المعلومات السردية من خلال وجهة نظرها^(٦٣) الخاصّة. وهذه المعلومات على ضربين: ضرب يتعلّق بالشخصية نفسها بوصفها مبالاً^(٦٤) أي موضوع تبيير، وضرب يتعلّق بسائر مكونات العالم المصوّر التي تقع تحت طائلة إدراكها. ويمكن التّشبيّل لهذا المفهوم بمقتطف يحتلّ فيه الاستبداد البحريّ موقع الشخصية البؤرية التي تبيّر ما حولها: "ثمّ إنّي صعدت على شجرة وصرت أنظر من فوقها يميناً

وشمالاً فلم أر غير سماء وأشجار وأطيار وجزائر ورمال ثم حَقَّقْتُ النظر فلاح لي في الجزيرة شيء أيضاً عظيم الخفة فزلت من فوق الشجرة". (ألف ليلة وليلة).

ويستقي "هنري جيمس" الشخصية البؤرية مرآة عاكسة (Réflecteur) في حين تسميها "آن بانفيلد" (Banfield, 1995) ذات الوعي. وتطلق عليها تسميات أخرى من قبيل المبرِّء^(٥٤) (Michele Bal, 1977) والذات المبرِّئة (Rabatel, 1998). وهاتان التسميتان ليستا جكرأ على الشخصية وإنما تطلقان أيضاً على الراوي^(٥٥) إذا كان مدرَكاً.

• المواد ذات الصلة. - شخصية، تبير، وجهة نظر، مبرِّء، مبرِّ.

م - ن ح

شكلائية روسية

Formalisme russe/Russian Formalism

هي حركة نقدية وعلمية نشطت بين سنتي 1915 و1930. تشكَّلت من حلفتين: حلقة موسكو للسانيات وحلقة بترسبورغ (الينفرد) لدراسة اللغة الشعرية أساساً. وقد جمع بين الباحثين في الحلفتين اهتمام بالسانيات وحساس لشعر الطليعة المتجسدة وقتذاك في التيار المستقبلي. ولقد غاض أعلام الحركة، مثل "ياكسون" و"تينانوف" و"ليخناوم" و"توماشفسكي" و"شك洛夫سكي"، نقاشاً واسعاً مع ممثلي النقد الأكاديمي ودعاة الشعر الرمزي وغيرهم. وأصدروا بيانات أدبية ودراسات متنوعة تنحو حيناً متحى التنظير وأحياناً متحى البحث التطبيقي. فقد ابتعدوا عن المساهمة التأملية في فلسفة الجمال ليركِّزوا اهتمامهم على دراسة الأدب في ذاته وتناول قضاياها الكبرى عبر نزعة وصفية مشددة إلى النصوص في مختلف أجناسها واللغة في مختلف سجلاتها.

وبالرغم من قصر عمر الحركة نسبياً، استطاعت أن تؤثر تأثيراً بالغاً في نظرية الأدب، وذلك من خلال جملة من الأطروحات الأساسية يمكن إجمالها في دوائر ثلاث:

- طبيعة الأدب وتميِّزه من غيره من الظواهر.
- الخصائص الأسلوبية والبنائية للنصوص والأجناس الأدبية^(٥٦) كالشعر والرواية^(٥٧) والأقصوصة^(٥٨).
- قوانين التطوُّر الأدبي.

لقد رفض الشكلائيون الروى النقدية الشائعة التي تعتبر الإبداع تعبيراً عن الفرد

المبدع أو تصويراً للمحيط أو انعكاساً للمجتمع. ورواوا أنّ علم الأدب ينبغي أن يهتم بالخصائص المميزة للأدب. وقد صاغ "ياكوبسون" هذا المبدأ في قوله الشهيرة: "إنّ موضوع علم الأدب ليس الأدب وإنما هو "الأدبيّة" أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبيّاً" (الخطيب، 1982). ومن أجل بيان تلك الخصائص، تناولوا جملة من المسائل. فأتذكروا اختصاص الشعر دون النثر بمواضيع كما أتذكروا ثنائية الشكل والمضمون. ودرسوا العلاقات بين لغة التواصل اليومي ولغة الكتابة الأدبيّة. ومن أهمّ تصوراتهم تعريفهم للأثر الأدبيّ من خلال مقارنتهم الأدب بالخطابات غير الأدبيّة واعتماداً على مفهوم طوّره "إيخنبوم" و"تينيانوف"، هو مفهوم الخاصيّة المهيمنة. وقد اعتبر "ياكوبسون" أنّ الأثر الأدبيّ لا ينبغي تعريفه بكونه متفرداً بالوظيفة الجماليّة، ولا بحضور الوظيفة الجماليّة بالتوازي مع الوظائف اللغويّة الأخرى، بل يجب تعريفه بكونه رسالة لغويّة تكون الوظيفة الجماليّة فيها مهيمنة (نفسه).

وقد بينّ الشكلائيون أنّ أدبيّة الشعر ومآلي الحسن فيه ليست راجعة إلى مواضيع محدّدة ولا إلى الصور وحدها، وإنما هي نابعة من طرائق التشكيل اللغويّ. فأوكلوا للإيقاع دوراً هاماً في الشعرية. وراحوا يتفقدون النظر في مظاهر التطرّف الصوتي والتوازي التركيبي. ومثلما رفضوا حرص البلاغيين التقليديين على إحصاء المجازات، واجهوا اقتصار العروضيين على العروض مبنيين ثراء الإمكانيات الإيقاعيّة في الشعر ودورها المنحكّم في مختلف مستوياته اللغويّة وفي وحدة النصّ الشكليّة والدلاليّة، ومؤمنين بالتفاعل بين الإيقاع والدلالة (إيرليخ ، [1954] 2000).

أما مساهماتهم في نظريّة الفنّ، وقد جاءت متأخرة عن اهتمامهم بالشعرية (Poetics)، فقد انطلقت من تحاليل مطوّلة أو موجزة للنصوص. واعتنت بالبنى القصصية المميزة للأقصوصة والرواية والحكاية الشعبيّة^(*). وأبرزت خاصّة أنساق التوازي والتأثير والتضيد^(*) وكشفت عن ضروب التبرير^(*) التي تجعل هذه الأنساق موهمة بمشاكله^(*) الواقع أو معرّية اللعبة الفنّيّة. وقد أتاح مفهوم التبرير للشكلائين مثلما يقول "إيخنبوم": "إمكانية الاقتراب أكثر من الأعمال الأدبيّة وبصفة خاصّة من الرواية والقصة القصيرة ومعالجة تفاصيل البناء" (الخطيب ، 1982). وكان من أهمّ المفاهيم الشكلائيّة فاعليّة وتأثيراً ثنائية المتن الحكائيّ والمبنى الحكائيّ ، وهو ما يوافق عند البنيويّين لاحقاً ثنائية الحكاية^(*) والخطاب القصصي^(*). فقد نه الشكلائيون إلى ضرورة التمييز بين المادّة الأساسيّة للقصة^(*) وطريقة تشكيلها. فسرّد^(*) الأحداث^(*) لا يتابع بالضرورة تعاقبها الأصليّ وإنما يعرضها بالكثير من التحريف. وقادهم هذا التمييز بين

المتن والمبنى إلى الانتباه إلى المواقع الزمنية التي يتخضعها الراوي^(٤٥) إزاء مروية وصلته به ومقدار معرفته بتفاصيله وطرائق سرده ووصفه للأشياء والأمكنة^(٤٦) والشخصيات ودرجة حضوره في الخطاب عبر السرد والتعليق.

ومن مباحث الشكلانيين التي توثقت فيها بعد عقود السرديات البنيوية^(٤٧)، دراسة "فلاديمير بروب" التي تعتبر من أهم محاولات الشكلانيين في دراسة الأشكال وتبين القوانين المنهجية في الأجناس السردية، وهياً منهم بأن النصوص التي لا تكاد تعدّ كثرة تؤول إلى بنى مجردة قليلة. فقد درس "بروب" مدونة مكونة من مائة غرافة^(٤٨) روسية وانتهى إلى أنّ هذه النصوص المتنوعة تقوم على ثوابت هي "وظائف الشخصيات". وليس كلّ عمل من أعمالها يعتبر وظيفة^(٤٩). وإنما الوظيفة هي "عمل الشخصية"^(٥٠) منظوراً إليه من حيث دلالة في مسار الحكبة^(٥١) (V. Propp, 1928, 1970). وقد بين أنّ عند الوظائف محدود، وهو 31 وظيفة، وأنّ تسلسلها في مختلف الحكايات واحد حتى يسقط بعض الوظائف، وهو ما جملة يعتبر أنّ كلّ الحكايات المدروسة تنتمي إلى نمط واحد من حيث بنيتها.

ولم يكن بحث الشكلانيين في مختلف تلك القضايا الشعرية والسردية منعزلاً عن انشغالهم بالتاريخ الأدبي، بل قادم النظر في النصوص والأجناس الأدبية إلى فهم أفضل لتاريخ الأجناس وتبين القوانين الجمالية التي تقوم عليها ومسار نشأتها وانتشارها أو تجددها. ولما كانت "قيمة الأدب كامن في جذته وتفرده" كما قال "توماشفسكي"، فقد كان لخرق القواعد الفنية والانحراف عن المألوف والشائع من القول والمسخ الخلاق لمواقع الإنساني عبر أسلوب "الإغراب" منزلة سامية في تصوّرهم للأدب وتطوّره. غير أنهم يبتوا من خلال التحايل النصية أنّ الجديد الرافض للقديم قد يبدو محاكاة ساخرة^(٥٢) أو يتجلى مستعيفاً عناصر كثيرة من جنس أقدم بل إنّ تاريخ الأدب ليس في جوهره مجرد تعاقب للمدارس والآثار الأدبية الرفيعة، وإنما هو أيضاً تاريخ المؤلفين المغمورين والمحاولات التجديفية المجهضة وإفاعة الأدب الرقيق من أجناس الخطاب الجماهيرية والمهتنة (إيرليخ، 2000).

المواد ذات الصلة. - أخصوصة، إنشائية، تيرير، جنس أدبي، حبكة، حكاية، خطاب قصصي، راو، رواية، سرد، سرديات، سيميائية سردية، شخصية، قصة، مستويات سردية، موتيف، نصّ سردي، وظيفة.

صاو

صفة تمييزية

Qualification différentielle/Differential Qualification

الصفة التمييزية مقياس من المقاييس التي اقترحها فليب هامون (1977) لتصنيف الشخصيات^(٤٦) القصصية. ويستخدم هذا المصطلح للتمييز بينها من حيث الصفات المسندة إلى كل شخصية كماً ونوعاً. ففي ضوء جملة من المقابلات، نتحدث الشخصية بمجموعة من الصفات وتتميز من بقية الشخصيات. ومن هذه المقابلات ما يتصل بالنسب (شريف / وطيع)، والجنس (ذكر / أنثى)، والسن (شاب/ شيخ)، والصفات الجسدية (جميل/ قبيح أو قوي/ ضعيف...)، والسلوك (صادق / متافق...)، والمستوى الثقافي والاجتماعي، والعلاقات العاطفية، وغيرها .

► المواد ذات الصلة . - بطل، بنية المسثلين، حبكة، حدث، حكاية، خطاب قصصية، شخصية، عامل، فاعل، فعل، معمول، ممثل، متوال القواعد، وظيفة، وظيفة تمييزية.

ن - ب

صلة

Jonction/Function

الصلة مصطلح استخدمه "غريماس" (Greimas, 1966) لبيان طبيعة العلاقة الرابطة بين الذات والموضوع في ملفوظ ما. ذلك أن كل ملفوظ حالة^(٤٧) يتكون من عنصرين هما ذات الحالة^(٤٨) وموضوع الحالة^(٤٩)، تكون بينهما صلة مخصوصة هي الاتصال^(٥٠) (أ) أو الانفصال^(٥١) (ب). وحين يتم الفعل أو التحول نحصل على ملفوظ فعل^(٥٢) يتكون من ملفوظ حالة أولي وملفوظ حالة نهائي. ولئن كان الملفوظان يشتركان في الذات

والموضوع فإنَّ الصلة بين الذات والموضوع تتغير إذ تمرُّ من الاتصال إلى الانفصال أو العكس. فقولنا: "الرجل مريض" ملفوظ حالة اتصالي بين ذات (الرجل) وموضوع (المريض). وقولنا: "شفي الرجل من مرضه" ملفوظ فعل اتصالي انتقلت فيه الذات (الرجل) من الاتصال بموضوع (المريض) إلى الانفصال عنه.

► الصيغة ذات الصلة. - ملفوظ حالة، ذات حالة، ذات فاعلة، موضوع حالة، اتصال، انفصال، ملفوظ فعل.

م. ق.

Voix/Voice

صوت

الصوت هو إحدى مقولات الخطاب القصصي^(١) الثلاث (Genette, 1972) بعد مقولتي الزمن والصيغة^(٢). ويعود الفضل إلى "جوناثان" (نفسه) في التمييز بين الصوت والصيغة. ففي الصيغة تقع العناية بجهات الخطاب كالمسافة^(٣) والمنظور^(٤). وفي الصوت يقع الاهتمام بالمستويات السردية^(٥) متعلقة بالمستويات الحكائية. وقد حدّد "فاندرياس" (Vendryès) الصوت بأنه «مظهر العمل للقولني مأخوذاً في علاقته بالذات القائلة» (نفسه). وليست هذه الذات هي التي تقوم بالفعل أو يقع عليها الفعل فقط، وإنما هي تلك التي تنقله أيضاً.

والمعنى بالصوت منتج الخطاب القصصي ومنطقي. وهذا المنتج هو الراوي^(٦). أما المتلقي^(٧) فهو المرسل إليه^(٨) أو المروي له^(٩). وفي القصة^(١٠) التخيلية يتمتع الخلط بين ذات السرد وعون الكتابة أي المؤلف^(١١) لأنّ راوي "غان الخليلي" (1946) مثلاً، يعرف حيّي السكابيني وغان الخليلي والشخصيات أحمد عاكف وأحمد راشد والمعلم نونو في حين لا يملك المؤلف "نجيب محفوظ" إلا أن يتخيّل هذه الشخصيات وتلك الأمكنة.

وللتعرّف على ذات السرد ينبغي البحث عن نسج العلاقات القائمة بين فعل السرد^(١٢) ومن ينجزه راوياً وشخصيات رواية، مثلما ينبغي البحث عن محدّدات هذا الفعل الزمنية والمكانية وصلة الفعل بالمقامات السردية^(١٣) الأخرى الموجودة في القصة نفسها. ومثلّ هذا التمييز الذي اقتضاه التحليل إنّما هو تمييز منهجي لأنّ هذه العناصر تشغل متزامنة. ولهذا فإنّ تعريف القائم بالسرد يستدعي التعرّف إلى زمن السرد^(١٤)

والمستوى السردى والضمير^(٥٢)، والعلاقات التي تربط الراوي^(٥٣) وريثا المروي له^(٥٤) أو المروي لهم بالقصة المروية.

ولا تعني هذه الأهمية التي يحظى بها الراوي أن المروي له ينلقى، صاغراً، ما يُروى له، بل هو يُسهم مع الراوي في إنتاج القصة.

«المواذات الصلة» - تبثير، راو، زمن السرد، سرد، صيغة، ضمير، قصة إطار، قصة في قصة، قصة مؤطرة، مؤلف، مروي له، مستويات سردية، منظور.

أ.س.

صور الخطاب

Figures du discours/Discourse Figures

إنّ قراءة نصّ سردي^(٥٥) ما تجعلنا ندرك ونسجل جملة من المعلومات المتعاقبة، وشيئاً فشيئاً تتشكّل في أذهاننا دلالة ما. وهذا البناء التدرجيّ للدلالة لا يندو ممكناً بفضل الإطار السردى المتحكّم في عدد من العلاقات وحسب، بل يندو ممكناً أيضاً بفضل تنظيم وحدات المضمون التي تتحكّم في علاقات أخرى. ويطلق اسم الصور على وحدات المضمون التي تُستخدم لكساء الأدوار الفاعليّة^(٥٦) والوظائف^(٥٧) التي تضطلع بها.

ولمّا كانت الصور في نصّ ما غير ممزول بعضها عن بعض فإنّ شبكة الصور تكوّن صورة خطاب، فصورُ 'الابتناس' و'الإشارة' و'الالتفات' و'الكشف عن المنانين' يمكن أن تولّد صورة خطاب مدارها على 'الإغراء' أو 'الإغواء'.

«المواذات الصلة» - نصّ سرديّ، مسار صور، شبكة صور، دور فاعليّ، مقوّم خطابيّ، وظيفة.

م. ق.

صيغة

Mode/Mood

تعدّ الصيغة إلى جانب الزمن والصوت^(٥٨) واحدة من المقولات الثلاث الأساسية في دراسة الخطاب القصصيّ^(٥٩). وقد استعار السرديون مصطلح الصيغة من علم النحو

للإشارة إلى جملة من المسائل المتعلقة بتنظيم المعلومة السردية إلا أنهم لا يتفقون في تعيين هذه المسائل وضبط حدودها، فمنهم من يقصر هذا المفهوم على الأسلوب الذي يتوخاه الراوي^(٥٤) في تقديم الحكاية^(٥٥) (Limvrit, 1982, Todorov, 1966) ومنهم من يضيف إلى ذلك وجهة النظر^(٥٦) التي قد يمتلحها في رواية ما يروي (Genette, 1983, 1972).

ونمثل المسافة^(٥٧) والمنظور^(٥٨) بالنسبة إلى "جونات" صيغتي تنظيم الخبر السردية. وتشير المفردة الأولى إلى التنظيم الكمي للخبر (كم من الخبر؟) في حين تحيل الثانية على تنظيمه الكيفي (عبر أي قناة يقدم الخبر؟)، وذلك أن بإمكان الراوي أن يتولى الإجمال أو التفصيل في رواية الحكاية^(٥٩) وأن يرويها بما قل أو جل من المباشرة، فيتخذ بذلك مسافة بعيدة أو قريبة مما يروي، وإمكانه أيضاً أن ينظم الخبر حسب القدرات المعرفية لشخصية^(٦٠) من الشخصيات تنبئ القصة وقيمتها^(٦١) أو وجهة نظرها. وهذا هو المقصود بالمنظور.

ويعود "جونات" بمبحث المسافة إلى ثنائية "أفلاطون" السرد المحض^(٦٢) والمحاكاة^(٦٣) (Mimesis) أو التقليد (Imitation). ففي السرد المحض يتكلم الشاعر أو الراوي ويقدم الحكاية خالصة من كل ما قد يوحى بالمحاكاة سواء أعلق الأمر بأقوال الشخصيات أم بالخضوع لسيطرة الواقع والتزوع إلى تشيله^(٦٤). وأما في المحاكاة فتبرز في خطاب الشاعر عناصر محاكاةية تعود إلى نقل خطاب الشخصيات أو إلى "أثر الواقع"^(٦٥). و يعتبر القصة الخالص أبعد مسافة من المحاكاة فهو يقول أقل منها وتكون وساطة الراوي فيه أوضح، فهو يشم إذن بالكثيف والمباشرة.

وقد عاود هذا التعارض بين القصة والمحاكاة الظهور في نظرية الرواية في الولايات المتحدة الأمريكية وإنكثرا في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين مع "هنري جيمس" و تلازمته من خلال مصطلحي العرض (Showing) والسرد (Telling). ويلعب "جونات" إلى أن فكرة "العرض" مثل فكرة "التقليد" وهمية بسبب طابعها البصري الساذج. فعلى خلاف التمثيل المسرحي، لا يمكن لأية قصة أن "تعرض" أو "تقلد" الحكاية التي ترويها. وذلك أن السرد واقعة لغوية واللغة تدل دون أن تقلد. ومن ثمة لا يمكن أن يكون في القصة إلا درجات من القصص. وليس العرض إلا طريقة في القص تقوم على قول أكثر ما يمكن بأقل ما يمكن من حضور الراوي. وهو ما يسم العرض بسمتين رئيسيتين: هيمنة المشهد^(٦٦)، أي الحكاية المفضلة، وشفافية الراوي أو أمثاله. وهما سمتان متكاملتان.

وإذا كانت المحاكاة تتحدد بحد أقصى من الخبر وحد أدنى من حضور المخبر،

والقصص يتحدّد بعكس تلك العلاقة، فإنّ هذا التحديد يحيلنا على واقعة زمنيّة هي السرعة^(٤٠) باعتبار أنّ كمية الخبر في علاقة عكسيّة مع سرعة القصة. مثلما يحيلنا على مسألة من مسائل الصوت^(٤١) تتصل بدرجة حضور أعوان السرد. وهو ما يعني أنّ الصيغة في مظهرها هذا تتحدّد بسمات لا تنتمي إليها خصوصاً.

وإذا كانت المسافة هي الصيغة الأولى في تنظيم الخبر السردّي عند 'جونات' فإنّ الصيغة الثانية تتمثّل في المنظور أي في اختيار 'وجهة نظر' مقبلة أو عدم اختيارها. وقد ميّز في هذا السياق بين ثلاثة أنماط من القصة:

1- القصة غير المبارة أو ذات التأثير^(٤٢) الصغر وهي القصة ذات الراوي العليم في النقد الأنجلوسكسوني وتوافق 'الرؤية من خلف' عند 'بويون' (Pouillon) ويرمز إليها 'تودوروف' بالصيغة الرياضيّة: الراوي < الشخصية أي يعلم أكثر منها.

2- القصة ذات التأثير الداخلي وهي القصة ذات 'وجهة النظر' حسب 'لوتوك' (Lubbock) أو ذات الحقل المقيّد حسب 'بلاؤن' (Blau) وتوافق 'الرؤية مع' عند 'بويون' ويرمز إليها 'تودوروف' بالراوي = الشخصية أي الراوي لا يقول إلا ما تعلمه الشخصية.

3- القصة ذات التأثير الخارجي وهذا هو السرد 'الموضوعي' أو 'السلوكي' ويوافق هذا النمط من القصة 'الرؤية من الخارج' عند 'بويون' ويرمز إليه 'تودوروف' بالراوي > شخصية أي إنّ الراوي يقول أقلّ ممّا تعلمه الشخصية.

ولا نشع مقولة 'صنع القصة' (Modes du récit) عند 'تودوروف' لقضايا الرؤية أو وجهة النظر، وإنّما يقصرها على طريقة تقديم الراوي للحكاية. وقد ميّز 'تودوروف' بين صيغتين رئيسيتين هما السرد^(٤٣) (Narration) والتمثيل (Représentation) وهو يفترض أنّ هاتين الصيغتين تعودان إلى أصليين مختلفين هما الوقائع (Chroniques) والمسرحيّة. فالوقائع أو التاريخ سرد خالص، والمؤلف في الجنس التاريخي شاهد بظل الأحداث^(٤٤) في حين أنّ الشخصيات لا تتكلّم، أمّا في المسرحيّة فالحكاية لا تروى وإنّما تعرض أمام الجمهور وتستخلص من خطاب الشخصيات. ويصل 'تودوروف' بين التمثيل ومقولات الخطاب وكلام الشخصيات وسمة الغائيّة في اللغة وبين السرد ومقولات الحكاية وكلام الراوي وسمة الموضوعيّة في اللغة.

المواد ذات الصلة. - منظور، مسافة، رؤية، وجهة نظر، تأثير، سرد، تمثيل، محاكاة، قصص الأقوال، قصص الأحداث، عرض، مشهد، مجل.

ف. ن.

ضاو

(*Implicite / Implicit*)

ضممني راجع مضمير

Personne / Person-Deixis

ضمير

تندرج مسألة الضمير في مبحث الصوت^(١) السردية ولها علاقة بالتبشير^(٢). وعادة ما يُستخدَم الضمير في تصنيف السرد^(٣) إلى "سرد بضمير المتكلم" و"سرد بضمير الغائب" و"سرد بضمير المخاطب". وقد تصدَّى جوناث (Genette, 1972) لهذا التصنيف بسبب اعتماده الضمير النحويّ معياراً. فهو تصنيف يبرز، في نظره، تغيّر العنصر القارّ في المقام السردية^(٤). ويعني جوناث بالضمير الحضور العينيّ أو الضمني للراوي^(٥) الذي لا يمكن أن يكون، في سرده، إلا ضميراً متكلماً مثله في ذلك مثل كلّ ذات متلفّة في ملفوظها.

وبما أنّ مسألة الضمير تخصّص العلاقة بين الراوي والحكاية^(٦) التي يسرد فقد ميّز "جوناث" بين راوي غائب عن أحداث الحكاية التي يسرد سمّاه راوياً غير مشارك وبين راوي مشارك في الأحداث التي يروي. والمشاركة درجات أضعافاً مجردة الشهادة على الأحداث^(٧) وأضعافاً البطولة التي يكون معها الراوي راوياً ذاتي الحكاية^(٨). ومع ذلك فالحدود بين الضميرين الكبيرين من الرواة ليست دائماً واضحة. فثمة وضعيات حدودية مشتركة أو غامضة (Genette, 1983).

والضمير مبحث خلافيّ. فـ"جرمان بري" (Germaine Bré) تعتبر أنّ السرد بضمير المتكلم هو ثمرة اختيار جماليّ واع وليس علامة من علامات المساواة المباشرة أو الاعتراف أو السيرة الذاتية^(٩) (Genette, 1972). ويرى "مانديلاو" (Mendilow) أنّه "خلفاً

للمحتمل فإن الرواية^(*) (Roman) بضمير المتكلم نادراً ما تتوصل إلى الإيهام بالحضور والحيثية [...] ثمة فرق مهم بين قصّ يتقدّم انطلاقاً من الماضي مثلما هي الحال في الرواية بضمير الغائب وقصّ مرتدّ بدءاً من الحاضر كما هو الشأن في الرواية بضمير المتكلم. ففي الأوّل نتوهم أنّ الفعل يدور أمامنا وفي الثاني يُدرك الفعل بصفته منتهياً^(*) (Genette, 1972). أمّا "جوناث" فبرى أنّ اختيار الضمير لا أهمية له إن في مستوى الصيغة^(*) وإن في مستوى الزمن إذ هو أمر مرتبط برغبة الكاتب الذي يحلو له أن يكتب قصة بضمير المتكلم وأن يكتب أخرى بضمير الغائب لا شيء إلا لأنّ ذلك كذلك (Genette, 1983). ومع ذلك فقد سبق له أن وافق "جرمان بري" الرأي في ما ذهب إليه بشأن السرد بضمير المتكلم (Genette, 1972).

» المواضع الصلة - صوت، تثير، مقام سرديّ، راي، نصّ فاني الحكاية، صيغة.

عين

(Univers diégétique|Diegetic Universe)

عالم حداثي راجع عالم الحكاية

Univers diégétique|Diegetic Universe

عالم الحكاية

عالم الحكاية مفهوم يمتدّ العالم الفريد الذي تبنيه كلّ قصة^(*) (J-M. Adam et F. Rivaz, 1996). وهو يختلف نسبياً عن مفهوم الحكاية^(*). لعالم الحكاية في رواية^(*) "غان الخليلي" لـ "نجيب محفوظ" مثلاً يشمل غان الخليلي الذي حرره المؤلف^(*) وغيره ويمتدّ فيضمّ الشخصيات^(*) الخيالية المختلفة. أمّا الحكاية فتحيل إلى ما يحدث لأنّ حاكف أي إلى المحتوى الحداثي للرواية.

ويخضع كل عالم حكاية لقوانينه الخاصة وتربطه بدنيا الناس، مرجعه، علاقات قد لا تقوم، ضرورة، على المشاكلة^(*). فقد بنيت النخل في القطب الشمالي. وقد تسير السيارات بالماء. وليس عالم الحكاية معطى جاهزاً وإنما يبنيه تأويل المتلقي انطلاقاً مما يجهر به النصّ ومما يفسر.

» المواذات الصلة. - قصة، حكاية، مشاكلة.

م - ن - ع

Agent/Agent

عامل

بعد أن استبدّ بالدراسات السردية أملاً من الدهر مفهوم الشخصية^(*) بما يرتبط بها

من مظهر ماقّي وهويّة (سّتها، لغتها، ماضيها، وضعها الاجتماعي) ومعالم شخصيّة (عاديّة، خارقة) وقيمة رمزيّة، أخذ اهتمام الدارسين بالشخصيّة يتضامل ويحلّ محلّه التعامل مع الأدوار السردية. ومن هنا جاء مفهومها العامل والمعمول⁽⁴⁾. فالعامل هو الذي يقوم بالعمل والمعمول هو الذي يقع عليه العمل. ويمكن للشخصيّة الواحدة أن تضطلع بهذين الدورين معاً. فقي حدث⁽⁵⁾ الصيد يكون الصياد عاملاً والطريدة معمولاً. وإذا قبض على الصياد لأنّه لا يملك رخصة أصبح معمولاً. فهذا التحول وقع على سبيل التعاقب. ولكنه يمكن أن يقع على سبيل التزامن فيكون المرء عاملاً ومعمولاً في الوقت نفسه، كأن يتحرر أو أن يعلم نفسه بنفسه فيكون عصبياً.

وقد أولى "كلود بريمون" (Claude Brémont, 1973) خلال دراسته للممكنات السردية تحليل الأدوار في الكون السردية اهتماماً كبيراً حتى جعل من هذه المسألة شغله الشاغل. وقد استخرج هذه الأدوار بتحليل الوظائف⁽⁶⁾ المتصلة بها تحليلاً منطقيّاً، فانتهى إلى نتيجة مفادها أنّ العنصر الأساسي لتحليل بنية القصة⁽⁷⁾ هو الجملة القصصية⁽⁸⁾ وهي قريبة من مفهوم الوظيفة عند "بروب". غير أنّ الجملة القصصية أكثر من الوظيفة تجرّيداً من جهة مسارها السردية⁽⁹⁾ وهو أهمّ عنصر فيها. وقد اقترح "بريمون" لفهم المسار السردية متوالاً ثلاثيّ قوامه عامل ومسار ومعمول. ويحدّد دور كلّ من العامل والمعمول من خلال نمطه أي وضعه ومحتواه من جهة، وموقعه من جهة أخرى. أمّا مسار الفعل⁽¹⁰⁾ فقوامه مراحل ثلاث هي الإمكان والانتقال إلى الفعل والنتيجة.

يتخذ العامل في نظر "بريمون" أدواراً سردية مختلفة، فهو يؤثر في المعمول (إغياراً واستجابة وتأملاً) ويبدّله (تحسيناً وتقييماً) ويبقي عليه (حماية وتغييراً). ويمكن للعامل أن يصدر في ما يأتي عن إرادة فيكون - في طور الإمكان - عاملاً محتملاً أو ممكنّاً يعلم بالمهيّة أو لا يعلم ويدرك هدفه أو لا يدركه ويخطّط لتفيله أو لا يخطّطه، ويمكنه أن يكون - في طور إنجاز الفعل - عاملاً في مستوى الفعل الإراديّ سلبياً أو إيجابياً، ويمكنه أن يكون - في طور النتيجة - عاملاً في مآل الفعل الإراديّ فينجح أو يخفق.

ويموز للعامل أن يأتي أفعالاً⁽¹¹⁾ دون إرادة فيحدّد من خلال الأسباب التي أدت إلى جهله أو يحدّد من خلال العلاقة التي تربطه بالفعل المختلط له مسبقاً.

ومن ثمّ فإنّ العامل يمكن أن يتلبّس أنماطاً رئيسية خمسة فيكون مؤثراً (أمّ تنفع ابنتها بالزواج) أو محسناً (صديق يساعد صديقه) أو مسيئاً (سائق يقتل راجلاً) أو حامياً

(رجل يدفع عن ابنه مخاطر الحريق) أو حارماً (والد يستولي على حقن فلاح). ومن شأن مفهوم العامل هذا أن يبيّن وجود كون ذي مراتب من الأدوار التي تمكّن من تحديد أنماط الممثلين^(٥٠) الرئيسيين في الكون السردى تحديداً "منطقياً".

إنّ أهمّ ما يميّز العامل عند "بريمون" أمران هما قدرته على الفعل وقدرته على التأثير بالفعل. وهو ما يستلزم في جلّ الممارات السردية حضور عامل ومعمول، إذ لا وجود للعامل - في أغلب الحالات - إلّا من خلال الصلة التي تربطه بالمعمول. «المواظ ذات الصلة - شخصية، قضية، معمول، حدث، ممثل، جملة قصصية، وظيفة، مسار سردي، فعل، عمل، ممثل.

م. ق.

(Agent/Agent)

عامل راجع لفاعل

Illocutem/Illocutionary

عامل بالقول

العامل بالقول مصطلح تداولي^(٥١) تستعمله السرديات^(٥٢) اللفظية في تحليل الحوار^(٥٣) القصصى. وهو مصطلح مرتبط بالعمل بالقول^(٥٤) (Acte illocutoire) الذي يتجزأ المتكلّم وهو يتكلّم كالإلّبات والاستفهام والتعجب والتمني (Austin, 1970). ولذلك فالمتكلّم ذات تتكلّم وتجزأ، في الوقت نفسه، أصلاً أخرى بواسطة هذا القول من قبيل ما ذكر. وبهذه الأعمال يكون المتكلّم عاملاً بالقول أيضاً. وهو يتّجه إلى معمول فيه بالقول (Illocutaire) هو المروي له^(٥٥) بقصد التأثير فيه والاستحواذ عليه (Orecchioni, 1992).

ولهاذا المصطلح كلمات تجري مجراه من نحو مصطلح المتلفّظ الذي استعمله "ديكرو" (Ducrot, 1984) وديفاً لمصطلح عامل بالقول. والمتلفّظ، عنده، هو من يرى ويتخذ موقفاً إزاء ما يقول وإزاء من يتّجه إليه بالقول. وهو مختلف عن مصطلح القائل (Locuteur) الذي ينهض، عنده، بفعل القول فحسب. ولذلك فمصطلح "متلفّظ" جنيس لمصطلح مبتّر^(٥٦). فقد يكون القائل صاحب العمل بالقول أي قد يكون قاتلاً وعاملاً بالقول في الوقت نفسه. وقد يختلف القائل عن العامل بالقول أو ما سماه "ديكرو"

متلفظاً وما عدته "ميك بال" (Mieke Bal, 1977) مبثراً في خطابات من قبيل الخطاب غير المباشر الحر^(٥) والخطاب التهكمي. كان أقول لصديق لي متهمّاً به وقد زعم أنّ العلقس رائع وهو غير ذلك: "ما أروع هذا الطقس!". فأتنا في هذا القول قائل، أما العامل بالقول أو المبثّر أو المتلفظ فهو الصديق المثبت لحسن الطقس. وقد قلت ذلك على سبيل التهكم لأنني ما أثبت بطريقة ساخرة.

» للمواذ ذات الصلة. - تداولي، عمل بالقول، مروّي له، متلفظ، مبثّر، خطاب غير مباشر حرّ.

٢٠٢

(Fantastique/Fantastic)

عجائبي راجع فانتاستيكي

Merveilleux/Merveilleux

عجيب

العجيب هو ما يرد في نعت قصصي من أحداث أو ظواهر غارقة لا يمكن تفسيرها عقلياً. وقد استعمل "تودوروف" (Todorov, 1970)، في إطار حديثه عن الفانتاستيكي^(٦)، هذا المصطلح ليوضح به حسم المروّي له^(٧) و/أو الشخصية^(٨) ترثده إزاء الظاهرة الغارقة، أينسبها إلى الواقع أم يرفض نسبتها إليه؟ وعندما يثبت لدى القارئ أنّ بالإمكان وجود قوانين طبيعيّة تقبل الظاهرة الغارقة يكون الخلاص من التردد وتلاشي الفانتاستيكي الذي لا يدمو إلّا بدوام لحظة التردد التي يعيشها القارئ و/أو الشخصية. فزمان الفانتاستيكي، إنّما، هو الحال. أمّا العجيب فيتعلّق بظاهرة غير معروفة ولا مسبوقة. فزمانها، إنّما، هو المستقبل. ومثل هذه الظاهرة الغارقة لا تثير في الشخصيات ولا في القارئ أيّ انزعاج. ومن الكتب التي يتجسّد فيها العجيب "ألف ليلة وليلة". والعجيب أصناف أربعة: (نفسه).

- العجيب المبالغ فيه (Merveilleux hyperbolique) وسمّته الرئيسة تجاوز الظواهر أبعادها المألوفة في الطبيعة. ومن قبيل ذلك ما ورد في "ألف ليلة وليلة" من ذكر السمك الذي يبلغ طوله مائة ذراع أو مائتين والأناهي الطويلة الضخمة التي كثيراً ما ابتلعت فيلة.

- العجيب المجلوب أو الإغرائي (Merveilleux exotique)، ويتصل، في العادة، بما يثير الانتباه من ظواهر غير مألوفة لدى الأمم الأخرى. ويتم وصف هذه الظواهر الخارقة من دون إطلاق هذا التمتع عليها. ومثال ذلك الطائر الفخم الذي يشقي قرص الشمس والذي تشبه ساقه في ضخامتها جفج شجرة. ومثاله أيضاً فرس البحر الأصغر من الفيل والأكبر من الجاموس يقتر بطن الفيل. فيعني فرس البحر هذا بما يسيل من دماء الفيل وشحمه على وجهه. فهائي الطائر الفخم ليتشبه الحيوانين ويقدمهما غذاء لصغاره. والفرق بين العجيبين الأول والثاني أن الأول يخص الأبعاد الخارقة للعادة فحسب، أما الثاني فنسيه لأن ما لا يعرفه الزائر ينادى أخرى يعرفه أهلها ولا يرون فيه عرقاً للطبيعي.

- العجيب الأدبي (Merveilleux instrumental)، وسمته الرئيسة وصف أدوات لا تسمح تكنولوجيا العصر بإنتاجها. لكنّها، رغم ذلك، ممكنة، من قبيل بساط الريح والتفاحة الشافية والحصان الطائر وصخرة مفارة علي بابا ومصباح علاء الدين وخاتمه.

- العجيب العلمي أو ما يُسمّى الخيال العلمي. وهو الذي يفسّر الخارق تفسيراً عقلياً اعتماداً على قوانين لا يقرّها العلم المعاصر. ومن قبيل ذلك الحديث عن طواف العالم في ثمانين يوماً في وقت لم تكن فيه وسائل النقل المتاحة في العالم تسمح بذلك.

» الموافقات الصعبة. - فانستايكي، غريب.

أ.ص.

Contract/Contrat

عقود

يتصل هذا المصطلح بمفهومين يتنزّل أحدهما في السيميائية السردية، ويتنزّل الآخر في السيميائية الخطابية.

ففي السيميائية السردية يعني العقد الاتفاق الضمني أو المعلن القائم بين ذاتين حول قيمة المواضيع المتبادلة. فذا تُدعى الحالة^(*) المتفصلة عن موضوعها تتفق، إن ضمنت وإن علناً مع الذات الفاعلة^(*) على تحقيق الاتصال بموضوع البحث. وإذا تمّ تنفيذ العقد وتحقيق الاتصال^(*) بعد الاتصال^(*)، كان العقد مثمراً. وهذا نظير ما يقع في الحكاية العجيبة. فالعقد فيها يتمثل في اتفاق المريبيل^(*) والمرسل إليه^(*) على المكافأة متى استُعيد موضوع القيمة المبحوث عنه.

واستعمل "غريماس" (Greimas, 1966) مفهوم العقد هذا، وهو يجمع أزواجاً ووظائف^(٥) "فلاديمير بروب" (V. Propp, 1928/1970) الإحدى والثلاثين ممّا خلّص هذه الوظائف من النتائج النسقيّة الذي فُرض عليها وجعل التعامل المقارني ييسر الوصل بين المتشابهات والفصل بين المتعارضات. وقد اتّبه "غريماس" لكون الحكاية العجيبة تبدأ عادة بإلغاء للعقد بسبب قيامها على منع فخرق. ومن ثمّ فإنّ نهايتها المتمثلة في زواج البطل^(٥) من الأميرة موضوع القيمة المبحوث عنه تشكّل إقراراً للعقد.

ويتمثّل هذا الإقرار في التفويض والقبول. فالمرسيل عندما يفوّض المرسل إليه للبحث عن الموضوع، ينجز لاحقاً ما به وعد. وهو تزويجه البطل من الأميرة. ولعلّنا المرسل إليه المفوّض إمكانات ثلاثة للقبول. فهو إمّا أن يُرغم على قبول المهمة الموكولة إليه على أساس خضوع الأدنى لأوامر الأعلى فيعتبر العقد، في هذه الحال، إجبارياً. وإمّا أن يقتنع بأهميّة الدور الموكول إليه. ويتوافر هنا فعلان: إقناعي من جانب المريل وناولي من جانب المرسل إليه. وإذا كان الفعل الإقناعي كاذباً كان الفعل الناولي واهماً. وفي هذه الحال، يُعتبر العقد اتصافياً. وأخيراً قد يتغنّم المرسل إليه طوعاً لتحلّ مشقة البحث عن موضوع القيمة. فتمتّى رأى هذا المرسل إليه في نفسه كفاءة للفعل، أخبر المريل بإرادته الفعل. فيكون العقد، في هذه الحال، ترخيصياً.

أما في السيميائية الخطابية فيقع الكلام على عقد التواصل الذي على أساسه يتفق المتخاطبان على أنّ عملهما التواصليّ، شفويّاً كان أو كتابيّاً، حوارياً أو مونولوجياً، ذو معنى. فهذا العقد هو إذاً الشرط اللازم والكافي لكي يتفاعم المتخاطبان ويفرّأ معاً غائبة عملهما ويتفقاً على موضوع التبادل ويلتزموا بالإكراهات التي يفرضها المقام عليهما. من ذلك أنّ المؤلف^(٥) في الخطاب الأدبيّ يسمّى إلى إقامة عقد غير مكتوب مع القارئ^(٥) يفرقه عقوداً معمولاً بها (Maingueneau, 1990).

وقد أطلق "جان ميشيل آدم" (J. M. Adam, 1985) على عقد التواصل اسم العقد التلقيني. وعنى به ما يقع التواصل عليه خطائياً وما يتمّ التفاعل بشأنه بين المتخاطبين كان يتقاسما المعرفة الضمنية ويختاروا مستوى معيّن للفهم. وعنى به أيضاً المواجهة بين طرفي الخطاب. فتمتّى حمل المتكلّم المخاطب على الاعتقاد أي متى اضطرّه إلى تبني موقفه كان على المخاطب واجب التأويل.

«المواد ذات الصلة. – برنامج سرديّ، ذات حالة، ذات فاعلة، سرديّة، ممثّل، موضوع صيغة، موضوع قيمة.

عقد القراءة

Contrat de lecture/Reading Contract

عقد القراءة مفهوم ينتزَل في إطار علاقة النصّ السردّي^(٥١) بمتلقّيه، وبه تتحدّد المقروئية. وهو يعني، حسب "جوف" (Jouve, 1993)، جملة مواضعات يقترحها النصّ القصصيّ على قارّته^(٥٢). فالأثر يؤسّس صيغة قراءته أثناء انخراطه في جنس معيّن وعند احتلاله مرتبة في المؤسسة الأدبية. بل يُحيل جنس النصّ على مواضعات ضمنيّة هي التي توجّه انتظار الجمهور. فانبعاث أموات، على سبيل المثال، يمكن أن يستسيغه القارئ إن صادفه في قصص عجائبيّة^(٥٣) وإن ألفاه في رواية بوليست^(٥٤) أنكره. وإذا هو أقبل على رواية تاريخيّة^(٥٥) لن يُجيز انطوائها على تناقضات قاذبة تتعارض مع حقائق التاريخ.

وإذا كان القارئ يصدد قراءة أثر غامض أو ملتبس فإنّ تركيزه في الرصد الذي تولّقه المؤسسة الأدبية هو الذي سيصيّره مهتمّاً بالأثر، حرصاً على إيجاد ملازمة بينه وبين ما قد يعثر صفو تلقّيه. ونتيجة لذلك فقد يقبل بعض القراء، ولا سيما إن كانوا من أهل الأدب، التعميم الذي يلفونه في صفحات من قبيل "حدث أبو هريرة قال..." لـ "لمسدي" أو "الموت والبحر والجزء" لـ "فرج الحوار". وقد يفضّون الطرف أيضاً عن مرويّات في رواية تجريبية تكون دون حفة أصلاً.

وإذا كان ميثاق القراءة يرد غالباً واضحاً فقد يتحدّد في موضعين مخصوصين. وهما موضع الاستهلال وموضع ما يُعرف لدى "جونات" بالنعش المصاحب^(٥٦) (Périnease) الذي يضمّ مختلف الهوامش - الشكلية منها والنصّية - المصاحبة للنصّ السردّي^(٥٧) والمدرجة في الكتاب من قبيل التمهيد والترجمة والتعليقات المختلفة الموكّفة كلّها لتوجيه القارئ.

وإنّ للترجمة خصوصاً هدفاً مزدوجاً. ففضلاً عن كونها تُميط اللثام عن دوائج القراءة تضطلع أيضاً بإبراز الكيفيّة التي بها تتمّ القراءة. بل إنّ استراتيجيّة الاستهلال تسلك، لتحقّق مرادها، سبلاً أكثر تشقّباً. من ذلك أنّ بعض الروائيين يحرصون، من خلال إعلاناتهم المُرسدة للمتلقّي، على بخش ذواتهم وتضييط عزائم قرّائهم.

وإذا كان ميثاق القراءة يتّضح بصورة صريحة في النصّ الحافّ فإنّه قد يأتي مضمراً في الاستهلال. وآية ذلك أنّ للأسطر الأولى من النصّ أهميّة قصوى في توجيه التلقّي. فعبارة: "كان يا ما كان في قديم الزمان" كثيراً ما تضطلع بدور "واصلة تخيلية" وهي

يقدر ما تُشير إلى بداية عالم الجرنّ تُحيل على مرجعية الماضي وعلى توافر الحكاية^(٥١) على ثغرة زمنية تأتي ما بين الوقائع المروية وفعل الفصح^(٥٢).
وغالباً ما يُستخدم الاستهلال في ضبط إطار القراءة وفي تمييز نمط السرد^(٥٣) وإبراز الكيفية التي بها ينبغي أن يُقرأ النصّ السردّي.

وبناء على ما تقدّم، فغوّام عقد القراءة استجابةً الأثر لمعايير مخصوصة تُولف في جملتها نظام التلقّي. فكلّ نصّ إنما هو متضوّر في كلام وفي إنشائية وأسلوب. بل إنّ الكلام والإنشائية^(٥٤) والأسلوب جميعها عناصر تُراعى في تنظيم عملية القراءة، فسيارة طه حسين الذاتية في 'الأيام' مثلاً لا تستدعي الانتظار عنه الذي تستدعيه رواية^(٥٥) بوليسية. ففي كلتا الحالتين تكون المفردات والبنية الأساسية واختيار الإيقاع والصّور خاضعة برمتها لعناصر مختلفة جداً. حتّى إنّ القراء لن يشعروا إزاء الاثنتين المقروءتين بالتأثير نفسه ولا بالمتعة ذاتها.

إنّ عقد القراءة جزء لا يتجزأ من النصّ برمجةً (Le texte comme programmation) والنصّ برمجة يتكوّن أيضاً من نقاط الترسّيع (Points ancrage) كالمناوين ومعلومات الجنس الأدبي التي تستثف من النصّ الحافّة ومن مواطن الالتباس (Lieux d'indétermination) من قبيل الفجوات النصّية واللباس والإغماض ومن التشاكل^(٥٦) الذي هو تركز عناصر دلالية أو نحوية في النصّ وإحالتها جميعها إلى مقولة واحدة.

المؤلة ذات الصلة. - نصّ سرديّ، قارئ، مؤلف، نصّ حافّة، نصّ مصاحب، حكاية، سرد، إنشائية، رواية، تشاكل، رواية بوليسية، رواية تاريخية.

ع.ع

(Index/ Index)

علامة راجع مؤشّر

(Acte perlocutoire/Perlocutionary Act)

عمل التأثير بالقول راجع عمل لغويّ

Acte de focalisation/Focalization Act

عمل التنبير

استعمل هذا المصطلح في مجال حدّ مصطلح التنبير⁽⁸⁾ الذي يتنوّل في قسم الصيغة⁽⁹⁾ ثنائية المقولات التي يُدرس من خلالها الخطاب القصصي⁽¹⁰⁾. وهي الزمن والصيغة والصوت السرد⁽¹¹⁾ (Genette, 1972). وقد ميّز "جونان" بين عمليّين في نطاق تقديم المادّة السردية في القصة⁽¹²⁾: عمل الإدراك وعمل السرد⁽¹³⁾. فالذي يُدرك غير الذي يسرد على ما بين الفعلين من عميق الوشائج. فالتنبير مبدأ تُنظّم بمقتضاء عناصر العالم المتخوّل انطلاقاً من وجهة نظر⁽¹⁴⁾ معيّنة أو انطلاقاً من موقع مخصوص (R. Roenen, 1990). أمّا السرد فيقتضي قول عمليّة الإدراك أي تحويلها إلى كلام.

ويُستعمل مصطلح عمل التنبير في معنى العمل الذي به تُضبط عناصر التخيل في نطاق مخصوص ومن منطلق معيّن. ويرتبط عمل التنبير بما تسمّيه "رونان" "ذاتاً مبرّرة" (Sujet focalisateur). وكما يصدر العالم التخيليّ عن ذات راوية وذات مبرّرة فإنّه عالم يختصّ ببنية موجهة (Roenen, 1990, 1994). فالمبرّر⁽¹⁵⁾ نفسه يمكن أن تكون له وجهات نظر مختلفة إزاء موضوع تخيليّ⁽¹⁶⁾ واحد متعدّد الوجوه. وتتمدّد وجوهه بتمدّد أعمال تنبير مختلفة.

فقد تكون وجهات النظر هذه بصرية أو سمعية أو لُغوية إزاء موضوع تخيليّ واحد. كما قد تكون وجهات النظر التي تشكّلها أعمال تنبير مختلفة باختلاف طبيعة المبرّر الذي قد يكون داخليّاً يُدرك الأشياء إدراكاً محصوراً في مجال ضيّق أو خارجيّاً يكون مجال إدراكه المربّيات الظاهرة. وقد يكون كلّها المعرفة يُدرك الأشياء دون أن يكون قائماً في موقع ما.

ولذلك لأنّ مصطلح "عمل التنبير" إجرائيّ من شأنه أن يخصّص مصطلح التنبير الذي هو المبدأ العامّ، إذ في نظام النمط التنبيريّ الواحد يمكن أن تتجزّأ أعمال تنبير شتى. ويمكن أن نستدلّ على ذلك بهذا المثال: "وجدت نفسي هناك، لا لم أجد نفسي، لا أدري حركت رأسي فوجدت الحجابرة نفسها، وسألت عن أمّي، يا أمّي أين أنت؟ ثم فتحت عينيّ، فتحتهما؟ لا أعرف. لا شيء، كل شيء أسود. حاولت أن أجلس. أنا ميت، هذا هو الموت. أنا ميت. وأصبت بضرية حزن. كان شيئاً حاداً دخل إلى الأعماق. قلت راحت عليك يا فهد، ورأيت وجه أمّي وهي تقول لي راحت علينا، والطائرات تحلّق فوقنا كأنّها الجراد. طائرات بيضاء والرميل يدخل في العيون وأنا جامد، أنا ميت [...] أنا في القبر، شمعت رائحة غريبة هذه رائحة القبر، والميت يبقى

في القبر، أنا في القبر والقبر لا شكل له القبر قبر. اللون الأسود، فقط الأسود، لا يوجد أي لون، ثم بدأت أرى دوائر سوداء وبنت حمراء الدوائر تشع وتضيئ وأنا أرى الدوائر'. (إلياس غوري، الوجوه البيضاء).

في هذا المقطع يروي فهد لحظات من الحرب الأهلية عاشها وأصبحت فيها إحدى عينيه. وقوله من قبيل المونولوج الباطني^(٥٢) ذي التأثير الداخلي. وهو يشمل على أعمال تبير شئ. أولها عمل تبير منطلقه علم وعي الشخصية بوجودها في العالم. ومواقف هنيان لا ضابط له (وجدت نفسي. لا لم أجد نفسي. فتحت عيني. فتحتها)، وثانيها عمل التبير البصري (الطائرات تحلق فوقنا كأنها الجراد، طائرات يضاء والرمل يدخل في العيون) وثالثها عمل تبير صادر عن مبرق فائد للوعي والحياة (ألا جامد، أنا ميت). ورابعها عمل تبير صادر عن حاسة الشم (أنا في القبر، شممت رائحة غريبة، هذه رائحة القبر...). وخامسها عمل تبير صادر عن عين لا ترى وهي في ظلام القبر. وأخيرا عمل تبير صادر عن عين ترى الدوائر.

► المواقف ذات الصلة. - تبير، صيغة، زمن، صوت سردي، قصة، سرد، مبرق، تخيل، مونولوج.

٢٢٢ خ

يتنزل استعمال هذا المصطلح في الدراسة التداولية^(٥٣) للنصوص. وإذا كان بعض التداوليين يهتمون بالأعمال اللغوية^(٥٤) المحددة في ملائيف صغرى حدودها الجمل النحوية فإن داسي النصوص دراسة تداولية يولون نظرهم إلى وحدات أكبر من الجمل هي المقاطع النصية التي تحتوي أحياناً خطابية كبرى^(٥٥) (D. Maingueneau, 1990). وهذه الأعمال يشتمل كل واحد منها على أعمال لغوية صغرى. والمبار في كل عمل خطابي أكبر على مدى غلبة هذا العمل اللغوي أو ذاك. فالمقطع القصصي في رواية واقعية أو غيرها يشتمل على عمل مضمّن في القول شامل هو الإثبات الذي هو صورة لتعدد الإثباتات في جمل المقطع. وقد يشتمل هذا المقطع على عمل استفهامي أو غيره ممّا هو غير الإثبات. ولكن يبقى العمل الخطابي الأكبر هو الإثبات بسبب هيمنة الإثباتات في كل مقطع. ومن قبيل ذلك هذا المقطع من رواية^(٥٦) "الشحاذ" وهي رواية ذات طابع

ذهني تختلط فيها الإثباتات المتعلقة بما يُقرَّر من أحوال وأعمال في العالم الخارجي بما تستلهمه عن شخصية عمر الحمازوي الحائرة: * في حجرة الانتظار رفع عينه مرّة أخيرة إلى الصورة. لم يزل الطفل مستطياً جواده الخشبي متطعماً إلى الأفق. وهذه البسمة الغامضة في عينه أمي للأفق؟ وما زال الأفق متطعماً على الأرض، فماذا يرى الشعاع الذي يجري ملايين السنين الضوئية؟ وثمة أسئلة بلا جواب فأين طبيبها؟ * (نجيب محفوظ، الشّاذ).

هذا المقطع يدور حول حركات عاطفية للشخصية تتأثر لوحة مشيئة في قاعة انتظار. فالمتكلم الراوي^(٥) يثبت بلسانه وبمبني الشخصية ما هو قائم باللوحة. ولكنه ينجح إلى السؤال يكرّره مرّات تفوق المرّات الخاصة بالإثبات. ولذلك فالمعمل الخطابي الأكبر في هذا المقطع هو الاستغهام الذي هيمن على الإثباتات.

والعمل الخطابي الأكبر ليس حكراً على تحليل القصص وحدها بل يمكن استخدامه في سائر فنون الأدب. ولعلّه يساعد على ضبط ماهية الجنس الأدبي^(٦). من ذلك أنّ الوصية عند العرب قديماً مجال لعمل خطابي أكبر هو الطلب الذي قد يتمثل في الأمر أو الاتماس أو النهي أو غير ذلك من الأعمال المضئنة في القول.

» المودة ذات القسلة... تداوليّة، عمل لغويّ، خطاب قصصيّ.

٢٠٢ خ

Acts propositionnel/Propositional Act

عمل قضوي

يعتبر هذا المصطلح من المصطلحات الجارية في مجال علم الدلالة والمجال التداولي الذي مداره على أنّ نظرية اللغة قسم لا يتصل عن نظرية العمل. فالقول عندما يقال لا يُقصد به الإخبار فحسب بل يُقصد به إلى أن ينتج القائل أفعالاً يتجه بها إلى مقول له^(٧). ولذلك فإنّ تعريف العمل القضويّ موصول بأعمال لغوية^(٨) أخرى يدونها لا يستوي العمل المذكور. وفي هذا النطاق يرى "سيرل" (Searle, 1982) أنّ التلنظ^(٩) بأيّ جملة يقتضي القيام بأربعة أنماط من الأعمال:

- العمل القضويّ وهو عمل يتصل بالإحالة على مرجع من المراجع ويعمل الإسناد داخل الجملة (إسناد صفة أو إسناد فعل إلى فاعل أو موصوف).
- العمل القولّي وهو الذي يتعلّق بإنتاج القول ذاته أي الذي يتعلّق بفعل التلنظ.

- العمل بالقول^(٤٦) أو العمل المضمر في القول. وهو العمل الذي ينجزه الغائل وهو يتكلم كالأمر والاستفهام والتعجب.

- وعمل التأثير بالقول^(٤٧). وهو ذلك الحاصل في المقول له بفعل الأعمال السابقة من قبيل الإقناع، والترجيع، والحمل على الاعتقاد.

وينتهي 'سيرل' إلى أن العمل القضوي الواحد قد تنأى به أعمال بالقول كثيرة كأن نقول: 'جاء زيد' و'هل جاء زيد؟' و'ما أحسن مجيء زيد!'. ففي هذه الجمل الثلاث عمل قضوي واحد هو التعبير عن مجيء زيد. ولكن لكل ملفوظ من هذه الملفوظات عمل بالقول خاص. ففي الملفوظ الأول عمل إثباتي. وفي الثاني عمل استفهامي. وفي الثالث تعجب.

وقد أصبح العمل القضوي المجرى فيه عمل الإحالة^(٤٨) محل اهتمام بعض علماء السرد يستغلونه في مجالات الوصف^(٤٩) والتبشير^(٥٠) والسرد^(٥١) إذ تعكس التسميات المختلفة للمحال عليه الواحد تغيرات في وجهات النظر^(٥٢) إزاء المنظور إليه كما تجعل الأوصاف موجهة وجهات شتى بحسب أحوال الواصف^(٥٣). والإحالات المختلفة على الموضوع نفسه تعكس في نهاية الأمر صوراً مختلفة للراوي^(٥٤) الناقل للمروي الواحد بتشكيل تشكلات كثيرة.

المواضع ذات الصلة. - عمل لغوي، تلفظ، مقول له، راوي، وصف، سرد، وجهة نظر، واصف.

٢٠٢ خ

Act Incentive [Speech Act]

عمل قولِي راجع عمل لغوي

Acte de langage [Speech Act]

عمل لغوي

لهذا المصطلح تسميات أخرى من قبيل العمل القولي (Acte de parole/Speech Act) أو عمل خطابي^(٥٥) (Acte de discours / Discours Act). ويتصل مفهومه ارتباطاً وثيقاً بالتداولية^(٥٦) اللسانية. ومنطلق استعماله 'أوستين' (Austin, 1970) الذي أقر أننا لا نبادل أحياناً عندما نتكلم، فحسب، بل ننجز أصلاً بما نقوله من أقوال بقصد التأثير في من

نتوجه إليه بالقول (نفسه) كأن نحقق عمل الوعد، أو عمل التهديد أو الإنذار ونحن نتكلم. ولا يتأتى ذلك إلا في مقام معين تتوافر شروط نجاح القول فيه. فعمل الأمر مثلاً لا يمكن أن يتجزه الجندى يتوجه به إلى عسكري في رتبة ضابط، وإنما يمكن أن يتجزه ذو الرتبة العسكرية العليا وهو يتوجه إلى من دونه فيها. وبهذا المعنى للقول، يكون تحقيق العمل شيئاً يأتي عمل آخر يقوم به الإنسان كالأكل والشرب والقراءة ويقضي العمل اللغوي أن نميز فيه بين مقومين أساسيين: المضمون القضيوي^(a) (Contentu propositionnel) والقوة المضمّنة في القول (Force illocutionnaire)^(a).

فعلندما نقول مثلاً: "هل جاء زيد؟" ونقول: "جاء زيد"، نحصل على ملفوظين يتفقان في المضمون القضيوي الذي هو مجيء زيد، ولكنهما يختلفان في نوع قوة القول المؤدى بها كل مضمون. فالقوة بالقول في الملفوظ الأول هي الاستفهام، أما القوة في الملفوظ الثاني فهي الإثبات (Assertion). وتكون القوة بالقول صريحة قائمة في الملفوظ كأن أقول: "أثبت لك أن زيداً جاء" وقد نتحقق بالمجھے^(a) التي بها يقال القول كأن أؤكد المجيء بحرف التحقيق قد: "قد جاء زيد"، ولكن غالباً ما تكون القوة خيرة صريحة ولا تستبغى إلا من المقام الذي يقال فيه الملفوظ، فقولي: "جاء زيد" قد تكون له قوة الإثبات إذا كان القائل في مقام الإثبات وهو مشن يوثق بقوله. لكن قد يكون هذا القول حاملاً لقوة التهديد إذا كان المتكلم في مقام تخويف المخاطب الذي يخشى مجيء زيد.

ولكن العمل اللغوي عامة عمل معقد من ناحية أن أي عمل لغوي ترتب عليه ثلاثة أعمال مترابطة هي:

- العمل القولي (Acte locutoire) وهو الذي يتمثل في إنتاج مجموعة من الأصوات تتشكل في نظام تركيبى به يحال على أشياء مختلفة كأن أقول: "ضحك فيس". فقولي يتكوّن من أصوات انتظمت انتظاماً تركيبياً مخصوصاً تشكلت به جملة فعلية تشتغل على مستند ومستند إليه. وبهذه الجملة أحلت على زيد وهو يضحك.

- العمل المضمّن في القول أو العمل بالقول (Acte illocutoire). وهو العمل الذي نتجزه ونحن نتكلم - كأن أنجز عمل الأمر وأنا أقول لولدي: "اخرج" وأنا في حالة غضب - لكنّ الأمر بالخروج قد يصبح نصيحاً إذا كان الولد ممي مثلاً في المقهى وخشيت عليه من آثار التدخين، ولذا فالعمل المضمّن في القول مقترن بالمقام الذي يقال فيه القول.

- عمل التأثير بالقول (Acte perlocutionnaire) وهو العمل الذي نتجزه بواسطة فعل

القول، أي إنه العمل الذي يكون نتيجة ما نحققه بقوله بعض الأشياء لدى المخاطب كالمنع والحمل على الاعتقاد أو على الاقتناع. والفرق بين هذا العمل والعمل السابق قائم بين ما هو عرفي متواضع عليه في العمل بالقول وما هو غير عرفي ولا يخضع للتداول في عمل التأثير بالقول. فعندما أقول: "اخرج" أحقق عملاً ما بحسب الحقام كالأمر والنصح. لكن أثر هذا العمل قد يترتب عليه إقناع المخاطب بالخروج. وقد لا يكون الأثر بالقول كذلك.

وهذه الأعمال الثلاثة موصولة بعضها ببعض بأسباب كثيرة. فما من عمل قولي إلا وهو مؤد إلى أعمال مضئنة في القول، وما من عمل مضئ في القول إلا وهو موصل إلى عمل تأثير بالقول قد يكون سلباً أو إيجاباً (Austin, 1970).

وقد ميّز "سيرل" (Searle, 1982) بين الأعمال اللغوية المباشرة (Actes directs) والأعمال اللغوية غير المباشرة (Actes indirects). فعندما أقول متوجّهاً إلى أحد العازة: 'هل عندك بعض المال؟' أحقق عملاً بالقول مباشراً هو السؤال. ولكن المقصد من السؤال هنا هو الطلب غير المباشر. ولذلك يعدّ الطلب عملاً مضئناً في القول غير مباشر (نفسه).

إن ما ضبط من مفاهيم للأعمال اللغوية يتدرج في ما وضع من حدود للقول في فلسفة اللغة واللسانيات التداولية. ولكن لهذه الأعمال صفات أخرى عندما تكون في نص قصصي متخيّل فـ"سيرل" يرى أنّ النصّ التخيليّ ولا سيّما النصّ السرديّ^(٥) يتضمّن هو الآخر أعمالاً لغوية وخاصة الإثباتات المصطنعة وغير الجادة (Assertions feintes et non sérieuses). ومن نحو ذلك قول الراوي متحدثاً عن سعيد مهران: 'مرة أخرى يتنفّس نسمة الحرية' (تجيب محفوظ، النصّ والكلاب). فقوله عمل قولّي فيه إثبات خروج الشخصية من ظلام السجن. ولكنّ هذا الإثبات مصنّع وغير جاد لأنه لا يخصّ حدثاً وقع إثباته على سبيل الحقيقة، وإنّما هو إثبات متخيّل.

وقد جرّد "جونات" (Genette, 1991) هذا المفهوم إذ بيّن أنّ الأعمال المتضمّنة في القول (أو الأعمال بالقول) غير الجادة والمصنّعة في النصّ الأدبيّ بطن أعمالاً مضئنة في القول جادة. وهو في ذلك يعتمد على خاصية أساسية من خصائص الأدب هي عدم المباشرة في الأداء القولّي. فعدم صدق الأعمال بالقول في النصّ التخيليّ هو في نهاية الأمر صورة لأعمال مضئنة في القول صادقة قصد إليها، بطريقة غير مباشرة، المؤلف من خلال مقوّضه الراوي^(٥).

وقد أخذت السرديات في العقود الأخيرة تنفتح على القصص من حيث النشاط

التلفظي فيه، أي من جهة أحوال التخاطب بين الراوي والمروي له^(٥٠) وبين الشخصية^(٥١) والشخصية وبين الشخصية وذاتها. وهذا الانفتاح من شأنه أن يفتح النصّ السردّي على المعنى المبتنى من نشاطات تلفظيّة متزّلة في المقام السردّي. أفلا يجوز والحال هذه أن يتأكد هذا الانفتاح على المعنى باستخدام نظرية الأعمال اللغويّة في معالجة الأقوال الجارية بين المتخاطبين في النصّ القصصيّ معالجة تستصفي معانيه؟ يمكن أن نجيب عن هذا السؤال بالنظر في هذا المثال من "اللصّ والكلاب" وهو حوار دار في قصر رؤوف حلوان وتلميذه السابق الخارج من السجن سعيد مهران:

"واللّٰى سعيد نظرة فيما حوله قائلاً:

- وهذا البهو الرائع كالمدان.

وأسف على إغلات هذه الملاحظة. ولمح في عيني صاحبه نظرة باردة، ألا يعرف لسانك ما الأدب؟ وتساءل رؤوف بهفوء غاضب: أي وجه شبه بين هذا البهو والمدان؟

فزاغ قائلاً: أقصد أنه مثال للفق الرقيق.

فصيح رؤوف عينه امتعاضاً وقال بسخط واضح:

- المراوغة عبث، أنصح عمّا بنفسك، أنا أنهك وأنت غير من يعرف ذلك.

فضحك سعيد متوقفاً وهو يقول: لم أقصد سوءاً على الإطلاق..

- يجب أن تذكر دائماً آتي أحيى يعرفى وكذّبي.

- هذا ما لا شك فيه مطلقاً، بالله لا تخضب هكذا". (نجيب محفوظ، اللصّ

والكلاب)

جاء هذا المثال في شكل حوار ينزع إلى السجال بين شخصيتين غير متكافئتين اجتماعياً: سعيد مهران اللصّ الخارج من السجن ورؤوف حلوان صاحب مؤسسة إعلاميّة. وهو حوار يتحكّم فيه الراوي إذ يتولّى إسناد الأقوال إلى الشخصية المتكلّمة وهي التي تتحكّم في طريقة الخطاب المباشر المسبوق بمعلّقات القول. ولم تتحلّل الشخصية من سلطان الراوي إلا مرّة واحدة عندما تكلم سعيد مهران في نفسه دون إذن من الراوي كلاماً من قبيل الخطاب الفوري^(٥٢): "ألا يعرف لسانك ما الأدب؟" وعدم التكافؤ بين الشخصيتين المتخاطبتين مائل في نوع من التقابل بين الأعمال المضمتة في القول في كلام رؤوف حلوان وهي من قبيل الاسطهام الاستكاري في قوله: "أي وجه شبه؟" والأمر في قوله: "أنصح عمّا بنفسك"، والأمر الملزم "يجب أن تذكر دائماً". والأعمال المضمتة في القول في كلام سعيد أعمال جاءت، في الغالب، في شكل

إبانات: "وهذا البهو كالميدان" و"أقصد أنه مثال للقوق" و"هذا ما لا شك فيه مطلقاً".

إن هذه الأعمال المضنة في القول مرتبطة بشدة الارتباط بأوضاع المتخاطبين. فالأعمال في أقوال رؤوف علوان موصولة بحالة الغضب التي كان عليها عندما اتهمه سعيد بالشراء السريع: "وهذا البهو الرائع كالميدان". أما الأعمال في أقوال سعيد فمرتبطة بوضعه الحرج وهو الضيف الذي يجب عليه أن يظهر في صورة الضيف. وهذا التناظر بين الشخصيتين في مستوى الأعمال المضنة في القول تقف عليه في مستوى الشخصية الواحدة، فبعد عندما يستنكر الشراء الطارئ ينجز، في نفسه، استفهاماً إنكارياً. فينشط إلى سعيد القديم الذي يشت ثراء صاحبه وسعيد الجديد الذي يتحتم عليه أن يستنكر ذلك.

هكذا يتبين أن التداولية قد تسند الدراسة السردية لاستصفاء خاصية النص القصصي. «المادة ذات الصلة. - مقام، تخييل، واپ، مروي له، خطاب فوري، شخصية، خطاب مباشر، حوار، نلفظ.

خ. ٢. ٢

عمل مضن في القول راجع عمل لغوي *Acts illocutionaire/Illocutionary Act*

عمليات وصفية *Opérations descriptives/Descriptive Operations*

يشكل الوصف^(٥) من خلال عمليات لغوية أساسية تسمى العمليات الوصفية. وهي الترسيع (Ancrage) والتعيين (Affortation) وتحديد المظاهر (Aspectualisation) والتعليق (Mise en relation) وإعادة الصياغة (Reformulation) (Adam et Petitjean, 1989). ويشتمل الترسيع في استهلال الوصف بمرجه (أو موضوعه الرئيس أو الموضوع-العنوان أو الموصوف الرئيس) كقولنا "ناقة طرفة عوجاء مرقال جمالية وجناء لها مرققان أفتلان وجمجمة مثل الغلاة". وإذا ما سُتي المرجع في نهاية المقطع الوصفي^(٥) كان ذلك تعييناً. وفي هذه الحالة يصبح الوصف بحثاً (Adam et Revaz, 1996) والموصوف لقرأ (Hamon, 1993) مثلما هو الشأن في هذا المقطع: "وترات الجوامع الشاهقة، وطارت

رأس القلعة في السماء الصافية، وانساب الطريق في الميدان، وتجلّت خضرة البستان تحت الأشعة الحامية، وهبّت نسمة جافة رغم القيق تمتعته، ميدان القلعة بكلّ ذكرياته الحارقة* (تجيب محفوظ، اللص والكلاب).

ويمثّل تحليل المظاهر في تشظية الموضوع-العنوان إلى عناصره المباشرة وغير المباشرة وفي إبراز خاصياته وخاصيات عناصره وما يتفرّع منها من عناصر. ويبيّن المثال الموالي أنّ تحليل المظاهر أهمّ عملية وصفية: "كان جسدهما الدقيق مكسّوًا بقفطان أخضر فضفاض مضموم إلى وسطها يحزام مزخرف بخيوط ملقبة [...]*" (محمّد شكري، مجنون الورد).

ويمكن تعليق الموضوع-العنوان بغيره. وذلك بتزيله في المكان و/أو الزمان ويربط الصلة بينه وبين ما يحيط به من شخصيات⁽⁴⁾ وأشياء عن طريق المماثلة سواء كانت تشبيهاً أو استعارة مثلما نظهره بنائاً هذا المقطع: "تحت أحجار السراية الرمادية الضخمة التي ترتفع من حافة النيل فجأة، تضربها مياه الراكدة وتترك في منتصف محيطاتها غطوطاً قائمة لزجة الشكل، تسقط عليها أغصان ملتفة كثيفة من أشجار الجنيز والتوت والنبق والمنج، كان خروف (الموضوع-العنوان) أبيض أصعب صغير [...]*" (إدوار الخراط، حجارة بويللو).

ويحدث أن يطول المقطع فيعاد الموضوع-العنوان المرشّح رئيساً كان أو فرعياً مرة أو أكثر في صيغة أو صيغ جديده. ويكون ذلك إمّا درج المقطع و/أو في نهايته. ونسوّى هذه العملية إعادة صياغة. فإذا كان الموضوع-العنوان، على سبيل المثال، هو "الفرس" فيمكن الوصف أن يعيد صياغته فيقول "الدابة" ثمّ "الحيوان" الخ...

تتضافر كلّ هذه العمليات اللغوية على بناء المقطع الوصفي وعلى إكسابه انساقاً وانسجاماً⁽⁵⁾. ومع ذلك لعملية تحليل المظاهر هي، بنائياً، العملية الوحيدة الإيجابية إذ لا حديث، في غيابها، عن وصف يحصر المعنى. أمّا سائر العمليات فاختيارية رغم ما قد يكون لها من أهمية في مستوى الدلالة خاصة في القصّ الواقعي وفي كلّ نصّ قائم على المحاكاة⁽⁶⁾.

► المواد ذات الصلة. - وصف، مقطع وصفي، محاكاة.

عون راجع عامل

(Agent/Agent)

عون سردي

Instance narrative/Narrative Instance

ندل لفظة (Instance) على القائم بالفعل في النص السردي^(١). وتفيد هذه اللفظة الذات الناعضة بالفعل المذكور (Gabrielle Goudeau, 1989). وقد أكرنا ترجمتها بمصطلح "عون" مفضلينه على مصطلحات أخرى مُتداولة من قبيل مقام وهبة ومحفل وغيرها لأن "عوناً" لدى السرديين البنيويين يفيد القائم بالفعل سواء أكان هذا الفعل سرداً^(٢) أم تبشيراً^(٣) أم عملاً^(٤).

وقد أدرج "جنونات" (Genette, 1972) هذا العون في مقولة الصوت^(٥). ومثلما يُطلق العون السردى على عون البث (مؤلفاً واقعيّاً^(٦)) كان أو مؤلفاً ضمنيّاً^(٧) [مؤلفاً مجرداً^(٨)] أو راوياً^(٩)، أو شخصيّة^(١٠) راوية) يُطلق على عون التلقي (قارئاً واقعيّاً^(١١)) كان أو قارئاً ضمنيّاً^(١٢) [قارئاً مجرداً^(١٣)] أو مروياً^(١٤) له^(١٥). وقد ألحقت "ميك بال" (Mieke Bal, 1977) بأعوان السرد أعوان التبشير^(١٦) أي المبتشر^(١٧) والشخصيّة^(١٨) المباشرة^(١٩) والمبار^(٢٠) له الذي يرصد له التبشير. وأضافت "بال" ضرباً آخر من الأعوان هو الشخصيّة الفاعلة أو الممثل^(٢١).

وعلاوة على المستوى الألفي الذي يترابط فيه أعوان السرد أزواجاً (مؤلفاً^(٢٢) قارئاً^(٢٣) وراوياً/مروياً له ومبتشراً/مباشراً له) فقد نُظر إلى أعوان السرد من خلال ما يجمع بينهم من علاقة تضمن واحتواء. وهذه العلاقة التراتبية تجعل المبتشر مندرجاً في الراوي والراوي مندرجاً في المؤلف ومقابل ذلك يكون المبار^(٢٤) له مندرجاً في المروي له والمروي له مندرجاً في القارئ.

■ المواضع الصلة. - صوت، مؤلف واقعي، مؤلف ضمني، مؤلف مجرد، راوي، شخصيّة، قارئ واقعي، قارئ ضمني، قارئ مجرد، مروى له، تبشير، المبتشر، مبار، ممثل، مؤلف، قارئ.

غين

غريب

Strange/Stranger

الغريب هو ما يرد في نصّ سرديٍّ^(٤٦) من أحداث أو ظواهر خارقة يمكن تفسيرها عقلياً. وقد استخدم "تودوروف" (Todorov, 1970)، في إطار حديثه عن الفانتاستيكي^(٤٧)، هذا المصطلح ليوضح به حجم القارئ^(٤٨) و/أو الشخصية^(٤٩) تردّد إزاء الظاهرة الخارقة: أينسبها إلى الواقع أم يرفض نسبتها إليه؟ فإذا مال القارئ أو الشخصية إلى الإقرار بأنّ قوانين الطبيعة ثابتة لا تتغيّر وأنّ إمكان استعمال هذه القوانين بالذات لتفسير الظاهرة الخارقة مطلوب انتهى إلى جنس الغريب.

وعادة ما يتمّ التفسير بقياس الشاهد الخارق على الغائب المعروف أي على التجارب السابقة. ومن ثمّ، فزمان الغريب هو الماضي. وللغريب، إضافة إلى خصيصة حجم التردّد القائم في الفانتاستيكي هذه، سمة أخرى تتمثّل في انبثاق الغريب في حقل الأدب الواسع. ففي أقصوصة "الخضاب" (فوزية العلوي، الخضاب)، تسعى الراوية إلى تقديم تفسير لوفاة فتاة الحنّاء. ولكن على طريقتها الخاصة: تخرج المرأة من الجدار وتغضب بالحنّاء يد الأميرة وقدمها وسائر جسمها. ثمّ بشفرة حادة تفصل لها عرقاً فيقتلّ الدم. ويرثي جسد الفتاة/الأميرة. فترقّ الغرفة في الحمة وتعود امرأة الظلّ إلى الجدار. إنّ وضع الفتاة الميتة عشقاً بالحنّاء والحاملة بأن تكون كيلقيس وزنوبيا قد يفسّر التهيّزات التي راودتها وهي وحيدة في غرفتها. فهي، إذ تستعين على الحنّاء بالأصابع وبشفرة السكين الحادة، قد تكون هي من فصلت عرقها بنفسها.

ويتميّز الغريب أساساً بكونه أدبّ الهلع والخوف. ففي رواية "أبواب المدينة" أكثر من مقطع يشقّ عن مثل هذا الهلع: «كانت في الوسط، رَمَت العصا ونفخت، فخرج دخانٌ وماء. ثمّ بدأ رأس العصا يتحرّك، وبدأ الثعبان الأحمر يقفز. وصل إلى المرأة

فسكرت الريح وعادت، التفت الثعبان إلى الوراء، ثم قفز وابتعد. صرخت النساء، صرخت المدينة، وركض الثعبان بعيداً. تبعه المرأة ثم سألت:

- أين المرأة الثالثة؟

دنت منه إحدى النساء وقالت بصوت أبيض:

- إذا هرب الثعبان شмот المدينة، وإذا ماتت المدينة يتهتم قبر الملك، وإذا تهتم القبر، انتهى كل شيء. (إلباس نخوي، أبواب المدينة).

لعل في تناص^(*) هذا المثال مع عصا موسى في القرآن ما يجعل العمل الخارق من قبيل السحر. وفي اعتبار الأمر سحراً تفسيراً للطاهرة الخارقة وتبرير مسبقاً للخوف. وبهذا يحقق الغريب للفانتازميك شرطاً وحيداً هو وصف ردود الأفعال وخاصة منها الخوف. وهو وصف يرتبط بمشاعر الشخصيات وأحاسيسها لا بأحداث ماقية تتحدى العقل.

» المواء ذات الصلة. - فانتازميك، صعب، خارق.

أ.م.

فأ

Incipit/Opening

فاتحة

تعتبر بداية النص^(٥٠) الأدبي من أكثر أجزائه ومفاصله أهمية وإثارة للانتباه لأنها منطلق الاتصال الحقيقي بين النص ومؤلفه^(٥١) من جهة وقارعه^(٥٢) من جهة أخرى إذا تجاوزنا النصوص الموازية^(٥٣) المؤطرة للنص (Paratext). فالفاتحة فاصلة وأصلية. إنها قد تحمل علامات أجناسية وأسلوبية ومعجمية تشد النص إلى مجال تناصي (Intertext) لا محدود ليس تاريخ الجنس الأدبي^(٥٤) إلا دائرة من دوائره، ولكنها أيضاً موضع العبور من فضاء خطابي واسع إلى فضاء خطابي محدد. فالتنص يحتاج منذ الفاتحة إلى الإقناع بقيمته باعتباره كلاماً جديداً وإن كانت الوثائق السابقة من الكلام وثيقة. وفي ضوء الوصل والفصل، تتباين الفواتح بتباين الأجناس في الشفوي والمكتوب وباختلاف المصور والتبارات الأدبية. ففي الحكاية الشعبية^(٥٥) والحكاية المثلية^(٥٦) والمقامة^(٥٧) وأدب الأخبار^(٥٨) يبدئن النص بعبارة تشد إلى تقليد أجناسي وثقافي مثل 'يُحكى أن' و'زعموا' و'حدثنا فلان قال'. وفي الرواية^(٥٩) الواقعية يميل الكثير من المبدعين إلى الابتداء بتصوير الفضاء الذي ستدور فيه الأحداث^(٦٠) ويزور الأبطال^(٦١). وإذا كانت هذه العلامات المشيرة للذاكرة القارئ الأدبية تمثل جزءاً من ميثاق قراءة^(٦٢) ضمنية، فإن الفواتح قد تكون أيضاً موضعاً لميثاق صريح يعلن فيه الكاتب مشروعه الكتابي، وهو ما يمكن أن نراه أحياناً في السيرة^(٦٣) والسيرة الذاتية^(٦٤) والرحلة^(٦٥) وغيرها.

وتطرح الفاتحة مشكلة إجرائية تختلف في شأنها الباحثون، وهي الحدود النصية للفاتحة: أين تنتهي بل أين تبدأ؟ فقد ولعنا البعض في الجملة الأولى وحدها وما لآخرين إلى اعتبارها الوحدة النصية الأولى. وقد اقترح 'دال لونغو' (Del Lungo, 1993) بعض المقاييس المحددة لنهاية هذه الوحدة:

(*) العلامات غير اللغوية من وضع الكاتب شأن العلامات الطبائية والبياض

الفصل...الخ.

(*) العبارات الدالة على اعتناء وحدة وابتداء أخرى.

(*) تغير نمط الخطاب كالمرور من السرد (*) إلى الوصف (*) أو العكس.

(*) تغير في الصوت السردى (*) أو المستوى السردى (*) أو التنبير (*)...

وهي مقاييس مساعدة ولكنها لا تحسم مشكلة الحد باعتبار صعوبة تقسيم النص الأدبي. فالعلامات الشكلية الفاصلة لا تكون بالضرورة فواصل أغراضية ودلالية حاسمة والعكس أيضاً. بل إن مشكلة الحد لا تطرح سؤال النهاية فحسب وإنما سؤال البداية أيضاً. فمن الجائز أن تكون الحدود غير واضحة تمام الوضوح بين الفاتحة النصية والنصوص الموازية التي تسبقها في الكتاب نفسه، وخاصة التي يكتبها المؤلف صاحب النص مثل المقدمة وتبتيه الفارئ وغيرها من عتبات النص.

ولكن هذه المشكلة الإجرائية لا تعجب أهمية الفاتحة باعتبار قيامها بوظائف كثيرة. فهي إذ تعلن بداية نص جديد قد تسمى إلى تبرير وجوده والإقناع بجداره. فهي القصص المرجعي (*) قد يشير الكاتب إلى نصوص سابقة في الموضوع ويبين نواقصها والأسباب الكامنة وراء التأليف الجديد (مصادر أخرى، طلب كتابة، شهادة على تجربة معينة). وفي السرد التخيلي (*) قد يسمي الراوي (*) إلى الإيهام بأن المروي (*) قد حدث فعلاً. وترتبط بهذه الوظيفة التبريرية الإقناعية وظيفة تنميطية مدارها على بيان انخراط النص في سنة من سنن الكتابة المعهودة (جنس أدبي، أسلوب، إلخ). وتتجلى هاتان الوظيفتان في خطاب على الخطاب (*) مباشر حيث يتحدث النص عن ذاته وعن نصوص أخرى حديثاً صريحاً أو من خلال إحالات تناحوية متفاوضة البروز. والفاتحة تستجيب بذلك لأفق انتظار محدّد وتبني في الآن ذاته أفق انتظار جديداً بتهيئة الفارئ لتقبل خطاب مخالف وإن ظهر انخراطه في المعهود من الكتابة، إذ من الجائز أن تتخذ الإحالة على الأجناس والأساليب السابقة شكل المحاكاة الساخرة (*) أو شكل خطاب مع الفارئ لمواجهة بزوف صريح عن المواضيع والأشكال المتداولة ودعوته إلى تجربة طريفة. ولكن دوران النص على ذاته قد يكون باهتاً محجوباً بوظيفة أخرى قد تهيم هيمنة جليلة هي الوظيفة الإخبارية، ومدارها على الإخبار عن الشخصيات (*) ومكان (*) الأحداث وزمانها إخباراً متدرجاً من العام إلى الخاص ومن الهدوء إلى الحركة والتوتر، أو إخباراً يضع المروي له (*) مباشرة في قلب الأحداث وفي مواجهة أكثر الشخصيات فاعلية، وفي الحاليتين لا تكاد الفاتحة تُظهر حتى تُخفي ولا تكاد تنبسط في الإخبار

حتى تعلق السرد بالوصف أو الاستطراد أو غيرهما. ويمثل كل ما ذكرنا عوامل مساعدة على قيام الفاتحة بواجده من أهم وظائفها هي الوظيفة الاستدرجية الإغرائية. فالكاتب يحرص منذ المستهل على شد انتباه القارئ وأسرّه في شباك النصّ إما بإغرائه بالجديد في اللغة والشكل والموضوع وإما بتشويقه إلى اكتشاف مجاهل سردية لا تمثل مواطن الضوء الإخبارية والدلالية المتصبة في بداية الطريق إلا علامات تقود إلى ألباز حصية، وإن كانت "خطط الإغراء" كما يقول "دال لونغو" (Del Longo, 1993)، هي من الكثرة والتزوّج حدّ إمكان القول إنّ كلّ فاتحة نصية تمثل حالة خاصة*.

المواد ذات الصلة. - تخيل، ترتيب زمني، تناغم، خاتمة، خطاب على الخطاب، راو، قارئ، قصص مرجعي، مرويّ له، ميثاق سرديّ، ميثاق قراءة، ميثاق مرجعيّ، مؤلف، نصّ، نصّ سرديّ.

ن . ب

فاعل

Actant/Actans

يرجع استنباط هذا المصطلح السرديّ إلى "غريماس" (Grismas, 1966)، وهو مفهوم مجرد مشتق في اللغة الفرنسية من لفظ "Action" أي الفعل^(*) أو العمل^(*). والفاعل (Actant) يعني القائم بالفعل. وينبغي تمييز الفاعل من الشخصية^(*) التي تتجسّد في القصة^(*) من خلال صفاتها وأحوالها وأعمالها. ذلك أنّ الشخصيات تنتمي إلى مستوى السطح وهي لا تحصى عدداً، في حين أنّ الفاعل تنتمي إلى مستوى العمق وعددها لا يتجاوز في كلّ التسجيلات السردية ستة، هي:

المرسل^(*) (Destinateur) وهو الواعز على البحث عن موضوع القيمة^(*).

المرسل إليه^(*) (Destinataire) وهو الذي يزول إليه موضوع البحث.

المساعد^(*) (Adjuvant) وهو الذي يقدّم العون للقاتل للحصول على الموضوع.

المعارض^(*) (Opposant) وهو الذي يمرقل سعي الذات إلى الحصول على

الموضوع.

الذات (Sujet) وهي المعنية بالحصول على الموضوع.

الموضوع (Object) وهو ما تسعى الذات في طلبه.

والعلاقات التي تقوم بين الفاعل تكوّن متوال القواعل^(*) (Modèle actantiel). ومن

هنا فإنَّ الفاعل يمكن أن يطابق والشخصية، ويمكن أن تجتمع شخصيات متعدّدة لتكوّن فاعلاً واحداً، ويمكن للشخصية الواحدة أن تنطوي على أكثر من فاعل واحد. ويمكن للفاعل أن يكون شخصية أو شيئاً أو فكرة أو قيمة. إنّ الفاعل يحثُّ تركيباً من خلال الموقع الذي يحتلّه في التابع المنطقي للسرد (المسار السردى)^(٤٥)، ويحدّد بنائياً من خلال المحتوى الجهتي^(٤٦) (Modal) المنصوص الذي يضطلع به.

» المواد ذات الصلة. - منوال الفواعل، ممثّل، شخصية، قصة، مرسل، مرسل إليه، مساعد، معارض، مسار سرديّ.

٢- ق.

Fantastique / Fantastic

فانتاستيكي

الفانتاستيكي جنسٌ خطابيٌّ يتولّد من التردّد الذي يحصل للقارئ^(٤٧) و/أو الشخصية^(٤٨) عندما يفاجأ بحدث يخرق قوانين العالم كأن يظهر الشيطان أو الجان أو مضاعف الدماء فجأةً، فيقف القارئ من الظاهرة أحد موفقيّين: إمّا أن يعتبر الخارق وحماً وغياً لا تفتلّ قوانين العالم على ما هي عليه ويكون ما يمرّ به من قبل الغريب^(٤٩). وإمّا أن يعتبر أنّ بالإمكان ظهور الشيطان، وإنّ في حالات نادرة، فيكون للواقع، آنذاك، قوانينٌ مجهولةٌ تتحكّم فيه. وبذلك يكون القارئ في إطار العجيب^(٥٠) (Todorov, 1970). وتردّد القارئ بين التفسيرين هو الذي يخلق الإيهام بالفانتاستيكي. فهو بمجرد أن يتجاوز هذا التردّد إلى أحد الجنسين المجاورين يتلاشى الفانتاستيكي. وهذا يعني أنّ زمان الفانتاستيكي وجوباً هو الحال.

وقد راج الفانتاستيكي في الغرب ردّ فعلٍ مضاداً على طغيان الوضعية والملموية. وشهد القرن التاسع عشر في أوروبا عصره الذهبي. وطوّرت روائير أمريكا اللاتينية مفهوم الفانتاستيكي عندما مزجوا بينه وبين النزعّة الواقعية. فكان ما يُسمّى الواقعية السحرية.

ولئن لم يشهد الأدب العربيّ انتشار الفانتاستيكي إلّا في الربع الأخير من القرن العشرين فقد عرف تجسّده المبكر في أقصوصة "السخرية أو الرجل ذو الوجه الأسود" (يحيى حقي، الأعمال الإبداعية). وقد قدّم لها بالقول: «بعد قراءة إدغار آلان بو.. يشعر الكاتب بأسرار غريبة تهبط إلى نفسه وتملك عليه زمامها، وإذا انفتح أمامه فجأة باب عالم آخر مجهول فدخله لتجوب نفسه هناك أنواعاً مختلفة من المشاعر

والإحساسات، فإنه لن يجد في المذهب الواقعي بقيته إذا أحب أن يعبر عما شعر به، لأن هذا النوع من التأليف محدود بالأوساط والتقاليد والعادات، والفرض أنه ارتفع فوق هذا كله. إنما يجد الحرية التي تتمتع بها نفسه في القصة الخيالية، حيث لا يقيدته سوى أوضاع اللغة ومعلومات البشر العامة.

► المواقف الصلة. - أقصوصة، عجب، غريب، غارق.

أ.ص.

فصحة راجع هدي

(Portée/Renck)

فضاء

Espace/Space

وجه الإنشائيون عنايتهم إلى الزمنية ومنطق الأعمال^(٥٤) والوظائف^(٥٥) والعلاقة بين الشخصيات^(٥٦). ولم يلتفتوا إلى تمثيل الفضاء في القصص أي لم يقدموا نظرية متكاملة للفضائية السردية، وإن تعرض بعضهم للفضاء عند دراستهم الخطاب القصصي^(٥٧). والمقصود بالفضاء في القصص الفضاء التخيلي والمعطيات التي لها بالأعمال^(٥٨) المستغيلة صلة. إلا أن بعض الدارسين، من أمثال "غاستون باشلار" (Gaston Bachelard, 1957) لم يقتصر وضع خطة عمل للبحث في المسألة وتقديم توجه رئيس فيها. فقد اترح ما سماه "إنشائية الفضاء" أو "علم النفس النسقي لمواقع حياتنا الحسية". ويقوم تصور "باشلار" على دراسة القيم الرمزية المرتبطة بما يراه الراوي^(٥٩) أو شخصياته من مشاهد وإنما بإمكان الإقامة كالمنزل والغرفة المخلقة، والسرداب والأنبار والسجن والقبر وما إليها أي بالأماكن المخلقة أو المفتوحة، المحصورة أو الشاسعة، المركزية أو الهامشية، الجوفية أو الهوائية. وهي غروب من المقابلات يتشر فيها متخيل كل من المؤلف^(٦٠) والقارئ^(٦١).

واقترح "رولان بورنوف" (R. Bournouf, 1970)، في إطار الخطة التي وضعها لدراسة الفضاء في الرواية، أن توصف طوبوغرافيا الفعل وتُفحص مظاهر الوصف وتُلاحظ وظائف الفضاء في علاقتها بالشخصيات والأوضاع والزمن وأن تُقاس درجة كثافة الفضاء أو ميولته وتُسجِّع القيم الرمزية والإيديولوجية المتصلة بتمثيلها.

وبنه "فيليب هامون" (Ph. Hamon, 1973) على أنه توجد أمكنة تتجمع فيها الأخبار وتُتناقل وتُتبادل وتتخذ شكل الأخبار. ومثلها ركن المسافة وبهو القيا ومكان المبور والموقع الذي منه تُشاهد المناظر و"دخان الحلاق" وصالون الحلاقة و"الحنفية" المعموية وعين الماء والبئر.

إلا أن هذه الاقتراحات ظلت مشاريع غير مكتملة. فقد سمي "هنري ميتران" (Henri Mitterand, 1980, 1986) من بين نقاد آخرين إلى البحث، في الخطاب الأتصوعي، عن قابلية المكان للتوظيف السردية (Narrativité)، بدل النظر في سرديته (Narrativité) (1). ويحني ذلك استخراجاً لمجموع الخصائص التي تجعل غيب المكان ضرورياً للإيهام بالواقع. فالمكان هو الذي يثبت أن القصة التخيلية حقيقة لا لبس فيها. وللاسم يُطلق على المكان قيمة تأصيل الحكاية (2). عبر علاقة تداع يزول كل ريب لدى القارئ. فكلما كان المكان حقيقياً كان كل ما يجاوره أو يقترن به حقيقياً أيضاً. إلا أن هذه الاعتبارات التي فرضها تعامل منهجي قبلي لا يمكن أن يُعتمد بها نظرية للمكان السردية. فهذه النظرية لما ينجزها السيميائيون. وربما يعود حذرهم في سحب المفاهيم النظرية لدراسة الشخصيات على دراسة الظروف الفضائية إلى أن:

- الشخصية متحركة، في حين أن المكان ثابت.
- الشخصية حاضرة أو غائبة لا تفقد دورها في البنية الفاعلية في حين أن لا قيمة للمكان إلا إذا حدث فيه شيء ما.
- المكان يقتضي الشخصيات والأعمال.
- التعرض للأماكن في الرواية يحتاج من المرء إلى أن يكون راسم خرائط. ولا يخفى ما في تحويل خطبة الخطاب النقدي إلى لغة الخريطة الطبوغرافية المجزأة من إملال واضجار.

واللأنه للنظر أن المبادرين إلى دراسة الفضاء في القصة هم أولئك السرديون الذين نظروا في إنشائية الأقصوصة. وأولهم "هنري ميتران" الذي عمل على إيضاح تصوّره لما سماه قابلية المكان للتوظيف السردية اعتماداً على أقصوصة طويلة لـ "بلزاك" هي "فراغوس" (Ferragus). وكذا فعل "دانيال غروينوفسكي" (Grojanowski, 1993). فقد ذكر أن تحديد فضاء للأقصوصة يقتضي أن نأخذ في الاعتبار الواقع الذي نحيل عليه وجلاء بالنسبة إلى الحدث والدلالات التي يرحي بها. وبعبارة أخرى فإن هذا التحديد يقتضي أن نذكر، في الوقت نفسه أو في تتابع زمني، الفضاء المرجعي (3) والفضاء الوظيفي (4) والفضاء الدلالي (5).

► المواد ذات الصلة: - فضاء مرجعي، فضاء وتلفيقي، فضاء حال، فضاء نصي.

1.س.

فضاء بآل

Espace signifiant/Signifying Space

يتصل هذا المصطلح بالدلالات التي يوحى بها الفضاء كما يحيل عليه الخطاب القصصي^(١). ويعود أمر استخراج هذه الدلالات إلى القارئ^(٢) المؤول. فما يرد في النص السردي^(٣) من أطر وأمكنة هي محلّ تعليق. ويكون هذا التعليق واضحاً جلياً كلما استهدفت النقطة التعليم وتوالت المباشرة فتغدو الدلالة واضحة أو بليدة كما يحلو لـ "رولان بارت" (Roland Barthes, 1982) وصفها مستعبراً هذا التقابل من تفاسير النصومي المقتدة.

► المواد ذات الصلة: - فضاء، فضاء مرجعي، فضاء وتلفيقي.

1.س.

فضاء سير ذاتي

Espace autobiographique/Autobiographical Space

هو مصطلح ابتدعه "فيليب لوجون" (Philippe Lejeune, 1975) انطلاقاً من مؤلفات أندريه جيد (André Gide) وفرنسوا موريلاك (François Mauriac). ويقصد به الإطار العام الذي يرغب مؤلف^(١) الممثل الروائي في أن يقرأ نصّه التخيلي^(٢) ضمنه قراءة سير ذاتية مرجعية (نفسه). ويعبر المؤلفون عن هذه الرغبة إما بما يبثّ روايتهم^(٣) داخل النص من قرائن وإشارات تحيل إلى سير الروائيين الذاتية وحيواتهم الواقعية، وإما بما يطلقون من آراء ومواقف يؤكّدون بها أنهم ما كتبوا الرواية^(٤) إلا للتعبير عن حقيقة ذاتهم وأنّ تفضيلهم الرواية على أدب الذات من سيرة ذاتية^(٥) ويوميات خاصة^(٦) ومذكرات^(٧)، إنما يعود إلى تفوّق الكتابة التخيلية على الكتابة المرجعية في القدرة على النفاذ إلى أعماق النفس ونقل حقيقة سيرة المرء في تمكّنها وتمتدّ أبعادها.

وقد اعتبر "لوجون" أنّ هذه التصريحات وإن كانت في ظاهرها تحطّ من شأن السيرة الذاتية، فإنّها في باطنها تخفي مشروعاً سير ذاتياً وتضمّن دعوة صريحة للقارئ^(٨)

إلى تقضي هذا المشروع داخل النص الروائي وتتيح أبعاده، بالوقوف على الشباك بين الرواية والسيرة الذاتية ووصل العالم المتخيل بالعالم المرجعي. ولذلك عدّ "لوجون" هذه التصريحات ضرباً من الميثاق الاستيهامي^(٥٤) الذي يقترب بالرواية من السيرة الذاتية دون أن يجعلها تتماهى بها، ويقترب بالسيرة الذاتية من الرواية دون أن يجعلها تستولي عليها. وهو بذلك يجعل النص الروائي ذا طابع ثنائي مزدوج يجمع الفضاء السيرداتي بين هويته التخيلية وهويته المرجعية.

► **المواد ذات الصلة.** - سيرة ذاتية، يوميات خاصة، مذكرات، ميثاق قرآني، ميثاق سيرداتي، ميثاق روائي، ميثاق مرجعي، ميثاق استيهامي، رواية، مؤلف، قارئ، نص، تخيل، رأي.

م.آ.م

Espace référentiel/Referring Space

فضاء مرجعي

حفزت الأفضوصة، في إطار الخطاب القصصي^(٥٥)، هيئة الإنشائيين إلى إيلاء الفضاء حنايةً كانت منتفية. ومن المفاهيم التي استُخدمت لدراسة الفضاء الفضاء المرجعي (Grojnowski, 1991). فالأفضوصة تأخذ، كلّ مرة، المرويّ له^(٥٦) من عالمه إلى عالم آخر متخيل. فيتحقق له جانب من الاغتراب. وليست الأمكنة المشاكلة^(٥٧) بأقلّ من الأمكنة المفارقة تحقّقاً للذة الاغتراب. والفضاء المقدم للمرويّ له هو موضوع كشف. فلدى إنهاء المرويّ له الأفضوصة تتشكل في ذهنه صورة المكان الموصوف. على أنّ هذا المكان لا يكون وجوباً الفضاء الذي تدور فيه أحداث الأفضوصة. من ذلك أنّ في أفضوصة "ألف" لـ "بورغس" (Borgès) بروي مجرم حربٍ نازيٍّ، وهو في السجن، سيرته وبرزها بالمهمة التي أوكلت إليه، وهي بثّ القوضى حيثما أمكن أن يقوم نظام جديد. وقد ذكر الراوي السجن الذي يوجد فيه من دون أن يكون هذا السجن مرجعاً للأفضوصة التي تُصنعت برمتها للسيرة والتأمل. فلذكر السجن كعدم ذكره لا يؤثر في مسار الحكاية^(٥٨). لكنّ ذكره يحقق للمرويّ له المتماهي مع القارئ الواقعي^(٥٩) لذة الشعور بالاغتراب تيّاً عن العالم الحقيقي الذي فيه يعيش.

والمكان هو ما يصوغه النص السردّي^(٦٠). أمّا ما تموّنا أن نربط بينه وبين حقيقة المكان كما هو في واقع البشر أو كما يُفترض أن يكون، فمن غير الصواب، اللهمّ إلّا

في الجمالية الواقعية التي ليست سوى حالة مفردة. ففيها تمثيل الأماكن المذكورة على أماكن حقيقية (Daniel Grojnowski, 1993). وصفة عامة، فالأدب القصصي التخيلي يصف مواقع وبيوتاً ومشاهد طبيعية. والأقصوصة تنجز ذلك بطريقة تخصصها. تفضل مظاهر أو عناصر يمكن تصنيفها كالتالي: الديكور^(*) والمكان المحدث^(*) والمكان المزوج^(*) والجهاز^(*) والمسار^(*).

» المواد ذات الصلة. - فضاء، فضاء وظيفتي، فضاء دال، ديكور، مكان محدث، مكان مزوج، جهاز، مسافة.

١.س.

فضاء وظيفتي

Espace fonctionnel/Functional Space

إن تحديد الفضاء^(*) في النص السردي^(*) يقتضي أن نأخذ في الاعتبار الواقع الذي يحيل عليه هذا الفضاء وجدواه بالنسبة إلى الحدث^(*) (Grojnowski, 1993). وإذا خصص الواقع المشار إليه في الخطاب الفضاء المرجعي^(*) فإن الجدوى تخص الفضاء الوظيفي حيث تدور الأحداث. وباعتبار الحكاية ملازمة للخطاب القصصي فإن تمثيل المكان أي تنزيله في مجموع الأحداث يبرز وظيفته في سرورتها. من ذلك أن أماكن مختلفة في الرواية^(*) تعلن عن تمدد أطوار في حين أن اكتفاء الأقصوصة^(*) بمكان وحيد دليل غالباً على أنها تنبئ طوعاً المفارقة الداخلية حيث يهيمن التأثير واضطرابات النص.

وفضاء الأقصوصة الخامس^(*) يوحى به ما يعلن عنه الخطاب من ديكورات^(*) وما يعرضه من أماكن مختطفة. فهذه الأماكن ترشد إلى وجود مفارقات ترد في الغالب متتالية متسلسلة تسلسلاً دقيقاً. وهو ما يعني أن "واقعية" الأقصوصة هي نتاج للتناقض القائم في الحكاية^(*) الموزعة إلى أطوار أكثر مما هي نتاج لجمالية نبالغ في الإيهام بالواقع.

» المواد ذات الصلة. - فضاء، فضاء مرجعي، فضاء دال، جهاز.

١.س.

فعل

Action/Action

تعرف كلمة "فعل" في السرديات^(١) بكونها تعني التنظيم السياقي للأعمال^(٢) أو الأحداث^(٣)، سواء كان ذلك التنظيم مرتباً أو جازماً أو تولى تنسيقه فاعل^(٤) مخصوص. ولذلك عدت علاقة الفعل بالحدث عامّ يخاصّ أو جزئيّ بكليّ. ويرى "جونات" (Genette, 1973) أنّ كلّ قصة^(٥) تنضمت تمثيلاً للأفعال والأحداث بجسده السرد^(٦)، وتمثيلاً للأشياء والشخصيات بجسده الوصف^(٧).

ويعتبر "غريماس" (Grisma, 1966) أنّ الفعل يمكن أن يعتبر نتيجة التحويل - في موضع ما من المسار التوليدي - لبرنامج سردي^(٨) بسيط أو مرّكب. فإذا تعلّق الأمر ببرنامج سرديّ مرّكب فإنّ مختلف البرامج السردية التي يتألف منها تتطابق والأعمال أو الأحداث التي تكون الفعل. ومعنى هذا أنّ الفعل هو برنامج سرديّ كُتبت عظمته لحماً وجسد الذات فيه ممثّل^(٩). فالحصول على شغل فعلٍ يتجلى من خلاله برنامج سرديّ تشغل فيه الذات من علاقة انفصال^(١٠) عن الشغل إلى علاقة اتصال^(١١) به. ويمكن أن يكون الحصول على شغل من حيث هو فعل مجسّداً في برنامج سرديّ مرّكب يتكوّن من عدد من الأفعال بجسد كلّ منها برنامج سرديّ بسيط. فيكون مدار كلّ برنامج على فعل من قبيل الاستعداد والتنقل والمقابلة والتجربة...

إنّ القصة هي المحلّ الذي يمثلّ فيه الفعل خطائياً، أي إنّ السرد يقدّم الوقائع في الزمان، في حين يبيّن الوصف التنظيم في المكان. وبعبارة أخرى فإنّ القصة هي المحلّ الذي يتمّ فيه تمثيل الفعل تمثيلاً خطائياً. وما فرامة القصة إلّا فهم الأفعال الممتلئة على نحر جعلنا قادرين على إدراجها في سياق الحكاية^(١٢).

ومن شأن الخطاب أن يقدّم الفعل بصورة مختزلة أو معطّلة: فالسفر أو المعركة أو القتل أفعال يمكن أن يجسّد كلّ منها خطائياً في جملة واحدة ويمكن أن يحتلّ كتاباً كاملاً.

► للمواضع ذات الصلة: - سرديات، عمل، حدث، فاعل، حكاية، قصة، سرد، وصف، برنامج سرديّ، ممثّل.

Faire interprétatif [Interpretative Act]

فعل تأويلي

يُندرج هذا المصطلح في مصطلح أوسع هو مصطلح البرنامج السردى^(٤٠). وقوام هذا البرنامج تحقيق تحول يكون بتجسيد كفاءة^(٤١) إحدى الذات الفاعلة^(٤٢) في ما تنجزه من أفعال تُغيّر بها الأحوال. وما يحصل من أحوال جديدة نتيجة ما يجري من أحداث في البرنامج المذكور يكون محلّ فعل تأويلي تنجزه ذات موجهة^(٤٣) هي الذات المرسل^(٤٤) إنجازاً قوامه تقديم ملفوظ حالة^(٤٥) وتعيين مدى صدقيته. وهذا يعني أنّ هذه الذات تبين قيمة الحاصل من الأحوال في آخر أطوار البرنامج السردى. وقد تكون الذات الموجهة مجسّمة في إحدى الشخصيات^(٤٦) وقد لا تكون (Giroud et Panier, 1983). وهو ما يتجلّى من هذا المثال: "بقي زمناً طويلاً وهو ينتقب في الكتب حتى قيل إنّ فكره معين لا ينضب. ولكنه كان قَبلاً إلى النضوب".

في هذا المثال ذاتان تتعلّقان بالفعل التأويلي. أولاهما ذات تستصفي من صيغة السبئي للمجهول "قيل". أمّا ثانيتهما فيستلها الراوي^(٤٧) الذي نفي صفة عدم نضوب فكر الشخصية المتنبّة في الكتب منذ زمن.

» الموفد ذات الصلة. - برنامج سرديّ، كفاءة، ذات فاعلة، ذات موجهة، ذات مرسل، ملفوظ حالة، شخصية، راوي.

خ ٢ ٢

(Acte illocutoire) [Illocutionary Act]

فعل تحقيقي راجع عمل لغويّ

(Acte illocutoire) [Illocutionary Act]

فعل التخاطب راجع عمل لغويّ

Faire persuasif [Persuasive Act]

فعل حامل على الاقتناع

يرتبط هذا المصطلح بمصطلح آخر هو مصطلح الفعل التأويلي^(٤٨). وهما يجتمعان في ما يسمّى الفعل العرفانيّ^(٤٩) (Faire cognitif) للفقهاء^(٥٠). وقوام هذا المصطلح العمل الذي تقوم به ذات مرسل^(٥١). وفيه ربه تحمل هذه الذات ذاتاً أخرى على قبول ما استدته من صفات تقويمية إلى ملفوظ حالة^(٥٢) وعلى الاقتناع به (Giroud et Panier 1983).

ويذكر "كورنثاس" و"غريماس" (Courtès & Griceux, 1979, 1986) أنَّ هذا الفعل مرتبط شديد الاوثاق بمسألة التلقُّظ^(٥). ومدار ذلك على دهوة المتلقِّظ المخاطب الذي يتوجَّه إليه بالقول ليُقبل الممدِّد التلقُّظي المقترح عليه حتَّى يكون التواصل بينهما ناجعاً. يكون ذلك بين الراوي^(٥) والمرويِّ له^(٥) أو بين الشخصية^(٥) والشخصية أو بين الشخصية وفاتها. ويمكن أن نبيِّن ذلك بالمثال التالي: "ترنَّح زيد وهو هائل من الحانة إلى بيته حتى سقط في الطريق. فسقَّ فلَّك عليه ووجدته مرعباً. يجب أن يقلع عن اللهاب إلى الحانة".

يشتمل هذا المثال على فعل تأويلي صادر عن ذات موجهة هي ذات الشخصية: "وجدته مرعباً". كما يشتمل على فعل حامل على الاقتناع صادر عن الذات نفسها: "يجب أن يقلع عن اللهاب".

» المواد ذات الصلة. - فعل حرفاتي، فعل تأويلي، فعلة، ملفوظ حائل، شخصية.

٢٠٢ غ

فعل مقامي راجع عمل لغوي (Acte perlocutaire/Perlocutionary Act)

فعل الكلام راجع عمل لغوي (Acte de langage/Speech Event)

فكر مباشر حرّ راجع خطاب قوري (Pensée directe libre/Free Direct Thought)

فكر غير مباشر حرّ راجع خطاب غير مباشر حرّ

(Pensée indirecte libre/Free Indirect Thought)

فلاش باك راجع ومضة وراثية (Flash-back/Flashback)

قائم

قائم بالفعل راجع ممثل

(Acteur, Actor)

قارئ

Lecteur/Reader

هو هون التلقّي الذي يُوجّه إليه الخطاب المكتوب. وإذا كان هذا المصطلح مُتداولاً منذ القديم يُطلقه الرومان على عبد يُكلّفه سيده بأن يقرأ على مسمعه بصوت عال (Larousse, 1930) فإنّ مفهومه غير ثابت. من ذلك أنّه في التحالف اللسانيّ يتقاطع مع مفهوم السامع لا سيّما إذا كان الخطاب شفويّاً، وقد يتخذ وجوهاً أخرى تُحرّف معناه من قبيل قارئ لوحة زيتيّة. بل كثيراً ما يُستعاض عنه بمصطلح آخر هو المقول له^(*) (Allocataire) الذي يُناظر في الملقوظ المُرسَل إليه^(*) (Oreimas & Courtès, 1993).

وأما في علم الاجتماع الأدبيّ فالقارئ كائن فعليّ يوجد خارج الأثر الأدبيّ ويتأثّر بالأعمال الأدبيّة ويؤثّر فيها. حتّى إنّ "روبير أسكرييت" (Robert Escarpit, 1970) عدّه السبب الرئيسيّ في الكتابة. ورأى أنّه طرف فاعل في الحوار^(*) الذي يُجرّبه معه مؤلّف^(*) النصّ^(*). بل ذهب إلى حدّ أنّ حياة الآثار الأدبيّة لا تبدأ إلّا من لحظة نشرها. وعندئذ تقطع هذه الآثار صلتها بمؤلّفها لتشرع في رحلة مع قرائها.

أما في نظرية الأدب فالقارئ مفهوم أساسيّ مُستخدم في تحليل شروط تلقّي الأثر. وهو المعنيّ الأوّل بالحكم في ما نُشر حديثاً لما له من تأثير في النصّ (Sartre, 1948) حتّى إنّ مدرسة "كونستانس" ركّزت النظر في علاقة القارئ بالنصّ خصوصاً متجاوزة

علاقة المؤلف^(٥٦) بالنص. ونجم عن انشغالها بالقارئ أن انقسم ألبانها إلى طائفتين اثنتين:

- طائفة تُعرف بجمالية التلقي، ومن أشهر أعلامها "ياوس" (Jaus, 1978) الذي يعتبر أن الأثر الفني لا يوجد إلا من خلال جمهور القراء وأن تاريخ الأثر هو تاريخ قرائه. فالمعمل الأدبي، في نظره، يتميز بقطبين: أحدهما فني وهو النص الذي أبدعه المؤلف والآخر جمالي وهو حسيلة التحقق الذي ينجزه القارئ. ولكل من النص والقارئ أفق انتظار مخصوص، بل إن تجربة التلقي الجمالية تكمن في ذاك اللقاء الذي يتم بين الألفين. وإن جودة العمل الفنية مشروطة بالمسافة الجمالية التي تتحدد بمقدار ما يترشح أفق العمل عن أفق انتظار القارئ.

- وطائفة اشتهرت بنظرية القارئ الضمني^(٥٧)، ويمثلها "أيزر" (Iser, 1983) الذي يرى أن القارئ فرعية النص ولولاها لما تحقق أصلاً. فهو الذي يتيح للنص أبعاداً جديدة قد لا تكون موجودة فيه. وهذا القارئ لا يوجد في الواقع وإنما هو قارئ ضمني تبده عملية القراءة ويتمتع بقدرات خيالية شأنه شأن النص التخيلي^(٥٨). وهو قارئ منتج، دائم البحث عن فجوات، في بنية النص، يملأها.

أما السرديون فيذهب بعضهم إلى أن مؤلف القصة الحقيقي ليس من يقضها لحسب وإنما هو أيضاً من يتلقاها (Genette, 1972) ويرون أن القارئ، على غرار المؤلف الذي هو العون الأصلي المنتج للنص السرد^(٥٩)، يمكن أن يكون شخصاً واقعياً من لحم ودم ذا سمات نفسية واجتماعية وثقافية ومختلفاً عن القارئ المفترض^(٦٠) اختلاله عن المروي له^(٦١) الذي يُخاطبه راو (Lievlev, 1981).

لمقاربات القارئ هذه تعكس حداً فاصلاً بين داخل النص وخارجه. إذ ثمة من جهة قارئ مندرج في النص. وهناك، من جهة أخرى، قارئ ملموس ممسك بيده الكتاب. وإن ذاك القارئ الأول المفترض لا يعدو أن يكون دوداً مُرعداً للقارئ الثاني بإمكانه قبوله أو رفضه.

إن فكرة القارئ المفترض والمنتوج في النص قد لقيت وواجاً متقطع النظر حتى غدت مركز استقطاب جل الدراسات التحليلية. وتمتخضت عنها أصناف من القارئ كثيرة. من قبيل القارئ الضمني والقارئ المجرد^(٦٢) والقارئ النموذجي^(٦٣) والقارئ المثالي^(٦٤) والقارئ المقنض^(٦٥) وغيرهم. على أن تعدد هذه الأصناف يعكس احتفاءً بالقارئ مفرطاً. حسبنا تلخيص ثلاثة منها وهي القارئ الضمني والقارئ المجرد والقارئ النموذجي حتى نقف على مدى تماثلها.

فلذا كان القارئ الضمني هو المُستحضر في ذهن المؤلف أثناء فعل الكتابة وهو الدور المسجل في النص والمُخصص للقارئ الواقعي^(٤٦) والأداة الصالحة لتحقيق النص فإنَّ القارئ المجرد هو مُخاطب في النص يضطلع بدور المتلقّي المثالي القادر على تحقيق معنى النص. وهو كذلك شبيه بقارئ إيكو (Eco, 1985) النموذجي الذي هو "استراتيجية نصية" يتوسل بها المؤلف ليمنع أثره مقروبة ناجمة. وهو مُرسَل إليه مُتخيّل لا يُحسن استيعاب النص وتأويله تأويلاً يساير المقاصد التي وُجد من أجلها النص فحسب وإنما يُجيد التأثير في القارئ الواقعي أيضاً.

وتبعاً لذلك، فالقارئ الضمني والقارئ المجرد والقارئ النموذجي يسهمون جميعاً في إثبات وجود مرسل إليه في النص السردّي^(٤٧) حتى إنّ وجودهم لا يتحقّق إلا بذلك الدور المُعدّ للقارئ في النص^(٤٨). وهم لذلك، يراففون المروي له من خارج الحكاية (Jouve, 1993).

» المواءمات الصلة. - مقول له، مرسل إليه، مؤلف، قارئ، عون سرديّ، مروي له.

ع:ع

Lecteur implicite/Implied Reader

قارئ ضمني

هو القارئ^(٤٩) المُستحضر في ذهن المؤلف^(٥٠) أثناء فعل الكتابة. إنّه دور مسجل في النص السردّي^(٥١) ومُخصص للقارئ الواقعي^(٥٢) (Iser, 1985). والقارئ الضمني أداة صالحة لتحقيق النص^(٥٣) وضمان مقروبيته. وهو كائن تخيليّ أنتجه النص السردّي. فالمؤلف، وهو يكتب، يترك في نصه السردّي برنامجاً يخوّل للقارئ الواقعي أن يستشف منه مؤلفاً ضمنيّاً^(٥٤) قد يتطابق مع قارئ ضمنيّ أو يتعارض. وتبعاً لذلك، فالنص السردّي مثلما يفترض قدرة القارئ يندفع في الآن نفسه قارؤه (Ducrot & Todorov, 1972).

» المواءمات الصلة. - قارئ، مؤلف، قارئ واقعيّ، مؤلف ضمنيّ، عون سرديّ، نص سرديّ.

ع:ع

قارئ مثالي

Lecteur idéal/Ideal Reader

هو القارئ^(٥٤) الذي يفهم النص السرد^(٥٥) فهماً جيداً ويصدق كل كلمة من كلماته ويستوعب أدق تفاصيله وغاياته. إنه الأقدر على تجلية المستعصي وفتح المُوصد. وهو لذلك نموذج يأمل المؤلف^(٥٦) أن ينجح قارئ أثره الواقعي^(٥٧) على منواله (Gerald Prince, 1973).

► المواءمات الصلة. - قارئ، نص سردي، مؤلف، قارئ واقعي، عون سردي.

ع.ع

قارئ مُجرّد

Lecteur abstrait/Abstract Reader

القارئ المجرد حسب "شميدت" (Schmidt, 1974) هو المُخاطب في النص الذي إليه يتوجّه المؤلف المُجرّد^(٥٨). وهو، في القصص عون سردي^(٥٩) إشكاليّ تفصله عن الذات الفعلية أبعاد اجتماعية وإيديولوجية. وينصوي في الأثر الأدبيّ دون أن يكون مُتملاً فيه بصفة صريحة (Pierre Van Den Heuvel, 1985). فالقارئ المُجرّد قارئ مثاليّ^(٦٠) ضمنى^(٦١) ينظم النصّ وسجاوره المؤلف المُجرّد طوال عملية الكتابة. وبهذا المعنى هو شيء بالمصفاة (Jean-Michel Adam, 1976).

► المواءمات الصلة. - مؤلف مجرّد، عون سردي، قارئ مثالي، قارئ ضمنى.

ع.ع

قارئ مُلتَوَض

Lecteur virtuel/Virtual Reader

يتصوّر المؤلف^(٦٢) أثناء تأليفه قصة^(٦٣) قارئاً^(٦٤) مُعيّناً يختصّه بسمات وقدرات ومواقف من الناس خاضة وعامة. فهو قارئ مضمر يصعد الإتصاف إلى الملفوظ. وهو محض المتراض ليس غير. وغالباً ما يكون مختلفاً عن القارئ الواقعي^(٦٥) لأنه قارئ متخيّل. ورغم ما قد يحصل من تشابه أو تماو بينه وبين القارئ الواقعي فإن ذلك لا يمدو أن يكون استثناء (Prince, 1973).

► المواءمات الصلة. - مؤلف، قصة، قارئ، قارئ واقعي.

ع.ع

Lecteur implicé/Implicated Reader

قارئ مُقتضى

القارئ المقتضى بناء ذهني مُستخلص من مجموع النص السردى^(٥١). وهو مُستقل عن القارئ الواقعي^(٥٢) ومُناظر في طبيعته المؤلف المقتضى ويشترك معه في مستوى سردى^(٥٣) واحد. إنه قارئ^(٥٤) مُمكن حتى إنه "جونات" (Genette, 1983) فضل تسميته القارئ المُتغرض^(٥٥) مُنبهاً للصعوبة التمييز بينه وبين المروي له^(٥٦) من خارج الحكاية^(٥٧).

► المواضع الصلة - قارئ واقعي، مؤلف مقتضى، مستويات سردية، قارئ، مروي له.

ع.ع

(Lecteur concret/Concrete Author)

قارئ ملموس راجع قارئ واقعي

Lecteur modèle/Model Reader

قارئ نموذجي

هو مفهوم مُستخدم غالباً في تحليل الخطاب بخوّل تمييز القارئ الواقعي^(٥٨) من القارئ المُقتضى^(٥٩). والقارئ النموذجي كائن مُجرد يُستخلص استخلاصاً من النص. إنه "استراتيجية نصية" (Eco, 1989) يتوكل بها المؤلف^(٦٠) حتى يُقر لأثره مقروئية ناجعة. فهو المُرسَل إليه^(٦١) المُتخيل الذي لا يقتصر على استيعاب النص السردى^(٦٢) وتأويله تأويلاً يُساير المقاصد التي وُجد من أجلها النص فحسب بل يُجيد التأثير في القارئ الواقعي أيضاً. ولكل نص سردي، مُختلفاً كان أو مفتوحاً، قارئ نموذجي مخصص. والقارئ النموذجي هو نموذجي في فهمه مقاصد المؤلف جرّاء ما يتحلّى به من معرفة موسوعية ومُؤخّلات لسانية وفُدرات تواصلية تمكّنه جميعها من فهم النص وتأويله. إنه مُتلق مثالي يشبه الراوي^(٦٣) (نفسه).

وقد وجهت إلى قارئ^(٦٤) "إيكو" النموذجي نُقودُ تشكك في إجرائيته. من ذلك أن "إيكو" مضطّر في تصويره ردود أفعال قارئة النموذجي إلى اعتماد ردود أفعال قارئ تجريبي لا يعدو أن يكون "إيكو" نفسه (Jawar, 1993). وبالتالي من الصعوبة بمكان تمييز نشاط "التأويل النقدي" الذي هو ذاتي من نشاط التأويل الذي يرمجه النص

والمرصد للقرّاء كلّهم لأنّ الحدود بين النشاطين رقيقة جداً. ومن ثمة فمقاييس "إيكو" غامضة ومثيثة (نفسه). فقارنه النموذجي شأنه شأن القارئ الذي اقتضاه النص لا يزيد عن كونه، رغم ذلك كلّهُ، مجرد حدس وتخمين بل قارئاً تخييلياً دائماً (Walter Ong, 1990). حتّى إنّ "وليام راي" ذهب إلى أن موقف "إيكو" من القارئ النموذجي ينطوي على تناقض صارخ بين النظرية القائلة بانطواء كلّ نصّ على قارئ نموذجي مخصوص والتطبيق القاضي بتمييز النصوص المفتوحة من المغلقة وقصر القارئ النموذجي على المفتوح منها دون المغلقة (William Ray, 1987).

■ المواد ذات الصلة. - قارئ، قارئ واقعي، قارئ مقتضى، مؤلف، مرسل إليه، نصّ سردي.

ع.ع.

Lecteur réel/Real reader

قارئ واقعي

هو كائن تاريخي من لحم ودم شأنه شأن المؤلف الواقعي^(١). وهو لا ينتمي إلى الأثر الأدبي وإنّما مكانه دنيا الناس. وإنّ صورته لمُتَغَيِّرة بتغيّر الأحوال التي تُنجز فيها القراءة. ولولا القارئ الواقعي هنا لما تجلّى معنى الأثر (Lentz, 1981).

وقد ازدادت العناية بالقارئ الواقعي في العقود الأخيرة بفضل "ميشال بيكار" (Michel Picard, 1986, 1989) الذي أخذ سابقه من الباحثين على اهتمامهم المفرط بالقارئ المجرد^(٢) وإهمالهم القارئ الواقعي. وأكّد أنّ القارئ الواقعي - خلافاً للقارئ المجرد الذي هو افتراض محض - قارئ حقيقي له جسد به يقرأ. وله وعي ولا وهي وميول وثقافة ومواقف اجتماعية وتاريخية بواسطتها جسيماً يفهم النصّ. واقترح عند تدبّر القارئ الواقعي معاناة أعوان ثلاثة أساسيين. وهم: المُتَصَنِّع (Lévi) والمُنْقَرِئ (Lu) والقُرّاء (Lecteurs). وإذا كان المُتَصَنِّع، في نظر "بيكار"، هو ذاك الطرف المُمسك بالكتاب بيديه والذي هو همزة وصل بين الأثر والعالم الخارجي فإنّ الطرف المُنْقَرِئ لا يعدو أن يكون لاوعي القارئ^(٣) وهو يصدّد التفاعل مع بنية النصّ التخيلية. أمّا القُرّاء فهو ذاك العمود الحريص على سبر أغوار سمات النصّ^(٤) الفصصية والساهي إلى كشف معنى الأثر العامّ، بل هو المتابع عن كثب كلّ ما تُخصّص للأثر من تدلّ. وهكذا تغدو القراءة لعباً معقّداً يتمّ من خلال مستويات ثلاثة وفي إطار علاقة القارئ بالنصّ.

ولئن أقم ثلوث الأعوان هنا بالطرافة فإنه لم يسلم من النقد. فقد عده 'جوف' (Jouve, 1993) خامساً محدود الفاعلية في تحليل التصوحي. وذهب إلى أنه يفتقر إلى المزيد من التدقيق ولا سيما بالنسبة إلى الثغرى والقراء.

► المودة ذات الصلة. - قارئ، مؤلف واقعي، قارئ مجرد.

ع.ع

(Index/Index)

قريفة راجع مؤشور

Récit d'événements / Event Narrative

قصر الأحداث

يدخل هذا المصطلح في قسم الصيغة^(*) من أقسام دراسة الخطاب القصصي^(*). ويذكر "جونات" (Genette, 1972) أن أصل هذا المصطلح بحسب التعريف الأفلاطوني هو السرد المحض^(*) الذي تكون فيه للراوي^(*) سلطة القول. وهو سرد مبين لقصر الأقوال^(*) الذي هو أرقى شكل تتجسد فيه المحاكاة^(*) بما هي تمثيل لكلام الشخصيات^(*) تتكلم دون وساطة الراوي.

ولم يخرج "جونات" من التصنيف الثنائي الأفلاطوني. فقوام قصر الأحداث، عنده، أن يتولى الراوي رواية الأحداث بصوته. فيكون وسيطاً بين هذه الأحداث والمروي له^(*). وذلك على خلاف قصر الأقوال المباشرة الذي يضم في صوت الراوي ويخلف في حين يبرز صوت الشخصية في ما تسوقه من أقوال إلى المروي له الذي يتصل بها اتصالاً مباشراً (نفسه). ويمكن أن نوضح الفرق بين قصر الأحداث وقصر الأقوال من خلال هذا المثال : أنزل يديه وبدأ يحك ظهره بالحائط والقشور البيضاء تتساقط على الأرض (أ).

* ثم هيدا

* ماشي، هيدا ملح، جسمي مملح*.

* بيبلك دوا* (ب) (إلياس خوري، مجمع الأسرار).

فالمقطع (أ) من جنس قصر الأحداث أما المقطع (ب) فهو من جنس قصر الأقوال .

► المولدة ذات الصلة. - صيغة، خطاب قصصيّ، وادّ، محاكاة، مروّيّ له، قصّ الأقوال، شخصيّة.

٢٠٢ غ

(*Récit itératif*) / Iterative Narrative

قصّ إعلاني راجع قصّ تليفي

Récit singulier / Singular Narrative

قصّ إفراديّ

هو أكثر أنواع التواتر^(١) وواجاً في النصّ السرديّ^(٢) ويتمثّل في أن يُروى في الخطاب مرّة ما حدث في الحكاية^(٣) مرّة. إنّهُ قصّ مُفرد لحدث^(٤) مُفرد. ويتميّز بتساوي نسب تكرار الحدث في الحكاية ونسب تكراره في الخطاب (Yves Reuter, 2001). ومن أمثلته: "خرج أبو هريرة مُشرقاً" (المسعوديّ، حدث أبو هريرة قال). ويُمكن تمثيل علاقة التواتر بين الخطاب والحكاية على النحو التالي: ح = إخ. (حيث 'ح' = حكاية و'خ' = خطاب).

ويستحي إلى القصّ الإفراديّ قصّ آخر يستبّه "جونان" (Genette, 1972) القصّ الإفراديّ المألوف (Récit singulier anaphorique) بينما يستبّه "سادوليه" (Sadoullet, 1981) قصّاً إفراديّاً مُتعدداً (Récit singulier multiple). وفي هذا القصّ يُروى أكثر من مرّة ما حدث أكثر من مرّة وهو يستبّه، في الغالب، الملل والسأم. لذلك كان نادر الاستعمال وخاصّاً برصد تأثيرات معيّنة: كأن يكون تعبيراً عن مظهر قلقي ناجم عن تكرار ما يُزعج أو أن يكون سبباً من أسباب تصعيد مرضى الجنون وقد أصيبت به شخصية ما نتيجة إعادتها الأفعال نفسها. ويمكن الاستدلال عليه بهذا القول: "أويت إلى فراشي يوم الاثنين باكراً، وأويت إلى فراشي يوم الثلاثاء باكراً، وأويت إلى فراشي يوم الأربعاء باكراً". ويُمكن تمثيل القصّ الإفراديّ المألوف كالتالي:

س ح = س خ. (حيث 'ح' = حكاية و'خ' = خطاب و'س' عدد مخالف للصفر وللواحد).

► المولدة ذات الصلة. - تواتر، قصّ إفراديّ.

ع ع

نص الأفكار

Récit de pensées / Thoughts Narrative

يُنزّل هذا المصطلح في قسم الصيغة^(٤٦) من أقسام الخطاب عند "جونات" (Genette, 1972) ويرتبط بنقل أفكار الشخصيات^(٤٧) وأقوالها غير المنطوقة. فإذا ذهب "كُون" (Cohn, 1981) إلى أن نص الأفكار شكل ثالث من أشكال السرد^(٤٨) بالإضافة إلى نص الأحداث^(٤٩) ونص الأقوال^(٥٠) فإن "جونات" يرى أن نص الأفكار يمكن أن يمثل فقط إما بقص الأحداث كأن نقول: "فكر زيد في الزواج" وإما بقص الأقوال غير المنطوقة كأن نقول: قال في نفسه: "علمت أن أتزوج" أو نقول: "دخل ونظر في المرأة، لم لا يتزوج في أقرب الأجل؟" أو نقول: "دخل ونظر في المرأة، علمت أن أتزوج تراً".

المؤلفات الصلة: - صيغة، شخصية، سرد، نص الأحداث، نص الأقوال.

٢٠٢ خ

نص الأقوال

Récit de paroles / Speech Narrative

يُخرج هذا المصطلح في منظومة الخطاب القصصي^(٥١) لدى "جونات" (Genette, 1972) في قسم الصيغة^(٥٢) الخاص بقولتي المسافة^(٥٣) والمنظور السرد^(٥٤). وقوام هذا المصطلح الطرق التي بها تنقل أقوال الشخصيات^(٥٥) سواء كانت هذه الأقوال منطوقة أو غير منطوقة. فقد يصل نص الأقوال إلى درجة قصوى في محاكاة^(٥٦) ما يرد عن الشخصية من كلام منطوق أو داخل من قبيل ما نجده في الخطاب المباشر^(٥٧) أو المونولوج^(٥٨) أو الخطاب الفوري^(٥٩) الذي تنتهي فيه الوساطة بين القول والمروي له^(٦٠) / القارئ^(٦١). وقد يجنح نص الأقوال إلى أن يكون أقرب إلى نص الأحداث^(٦٢). ويكون ذلك في الخطاب المروي^(٦٣) أو الخطاب غير المباشر^(٦٤) عندما يتولى الراوي^(٦٥) نقل قول الشخصية بلفظه أو أن يجرد القول فيصبح أقرب إلى الحدث كأن يقول: "وقرر زيد أن يتزوج" فأصل هذا النص شيء ما من قبيل: "قال زيد: سأتزوج".

المؤلفات الصلة: - خطاب قصصي، مسافة، منظور سردي، شخصية، محاكاة، مونولوج، خطاب فوري، قارئ، سرد، خطاب مروي، خطاب غير مباشر، راوي.

٢٠٢ خ

Récit à énonciation narrative

قصن تاليفي

هو أن يُروى في الخطاب مرّة ما حدث في الحكاية^(٥٤) أكثر من مرّة. وهذا يعني أن نسب تكرار الحدث في الخطاب أصغر من نسب تكراره في الحكاية. كأن نقول: "واستلقى أحمد عاكف على القرائن كعادته" (نجيب محفوظ، خان الخليلي). ويمكن تمثله على هذا النحو:

س ح > لاخ. (ح = حكاية و"خ" = خطاب و"س" = عدد مرات).

والقصن التاليفي مُتداول في السرد القديم على سبيل الإيجاز. ويستخدم غالباً في صيغة الفعل الماضي الدال على الاستمرار، ويُعتبر من حيث السرعة^(٥٥) مُجملاً^(٥٦). وقد حُدّت خصائصه استناداً إلى القصن الإفرادي^(٥٧) لما بين الفسرين من تعالق. فغالباً ما ترد مقاطع القصن التاليفي مُلحقة بمشاهد^(٥٨) القصن الإفرادي المفضل فتسرّع نسق القصن ويُسهّم في ضبط إطار ما أو في اقتراح خلفية مُعيّنة. من قبيل: "وكان الصبي يذهب إلى الكتاب كلّ يوم" (طه حسين، الأبطال).

ومن مُميّزات القصن التاليفي أيضاً أنّه بناء ذهني يستعير عن المُجسّد بالمُجرّد وعن المُفرد بالمتعمّم. فحين يقع الحدث^(٥٩) مرّات عديدة في الحكاية لا يتمّ الإخبار عنه في الخطاب إلا مرّة أي بصفة تاليفيّة مُجرّدة. ولَمّا كان القصن التاليفي على هذا النحو لمُنّه ينقش تعاقب أحداث الحكاية الطبيعي ويحلّ بـثله تعاقباً آخر مُجرّداً هو من تأويل الراوي^(٦٠) (Chatelet, 1982). وإذا كان القصن الإفرادي يختصّ بمظهره السردّي فإنّ القصن التاليفي نزاع إلى الوصف^(٦١) (Chatelet, 1986) وقد ميّز السرديون، ولا سيما 'جونات' (Genette, 1972)، أربعة ثلاثة منه هي التاليف الخارجي^(٦٢) والتاليف الداخلي^(٦٣) والتاليف الزائف^(٦٤) الخارجي.

► الموائمة ذات الصلة. - سرعة، تواتر، قصن إفرادي، تاليف خارجي، تاليف داخلي، تاليف زائف.

ع.ع

Récit remémoratif/Recalling Narrative

قصن تذكّري

القصن التذكّري نمط من أنماط التخيل^(٦٥) القائم على الذاكرة مثله في ذلك مثل

المونولوج التذكري^(٥٤) والمونولوج السيرفاتي^(٥٥) (Cohn, 1981). وهذا النمط ينتج عن راي^(٥٦) يقصّ بضمير^(٥٧) المتكلم حياته الماضية قصاً لا يحترم التسلسل الزمني لهذه الحياة. فترتيب^(٥٨) الأحداث^(٥٩) يخضع لتداعيات الذاكرة التي تغيب الروابط الزمنية والسببية المألوفة وتُحل محلها روابط أخرى كالرابط بين المضمون واللفظي.

وقد تبين لـ "كُون" أنه إذا كان الامتياز الممنوح للذاكرة يقود الراوي إلى تقديم أحداث ماضيه دون الانشغال بالتسلسل الزمني فينبغي ألا يخفى أن قص هذه الأحداث يتم بطريقة تقليدية جداً مع حد أدنى من البلبلة الزمنية. وبعبارة أخرى فما يشكك فيه القاص التذكري بسهولة أكبر هو الصرامة الزمنية لبنية النص الكبرى لا الصرامة الزمنية لبناء الصغرى (نفسه).

ومن الروايات^(٦٠) العربية القائمة على القص التذكري "ترايبا زعفران" لإدوار الخراط. وهي رواية جاءت الحكاية^(٦١) فيها متفجرة مشتتة. ومع ذلك فلا نعدم في كل فصل من فصولها حكاية فرعية (أو أكثر) تُقص أحداثها قصاً عطيماً^(٦٢) مع حد أدنى من البلبلة الزمنية^(٦٣) الناجمة، غالباً، عن الارتداد^(٦٤) ذي الوظيفة النفسية.

« المودة ذات الصلة. - مونولوج تذكري، مونولوج سيرفاتي، راي، ضمير.

٢. ن ع

نص تكراري

Récit répétitif / Repetitive Narrative

يندرج القص التكراري في مبحث التواتر^(٦٥) وهو أن يُروى أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة. فنسب تكرار الحدث في الخطاب أكبر من نسب تكراره في الحكاية. وغالباً ما يرد هذا النوع من القص في رواية للأحداث متعددة صالحة للكشف عن مختلف النفسيات والوضعيات. فهو قصّ^(٦٦) يكرّر حدثاً^(٦٧) واحداً. من قبيل القول: "جاء أحمد أمس، جاء أحمد أمس". وقد يُستخدم في حالات من قبيل ترويض الشخصية^(٦٨) القول التالي: "لنا نعيش حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها" (نجيب محفوظ، الشحاذ). وقد يكون القص التكراري أحد مبادئ النص السردي^(٦٩) من نحو رواية "نجيب محفوظ" "ميرامار" التي تُصور قصة^(٧٠) واحدة تُروى مرّات متعددة من خلال شخصيات مختلفة. وهو يزدهر عموماً في القصّ الترنلي والروايات البوليسية والروايات المعاصرة.

ويمكن تمثيل القصة التكراري كالتالي: (ح-ح) خ. (ح-ح) حكاية⁽⁸⁾ و"خ" = خطاب⁽⁹⁾ و"س" = عدد مرات.

► المواد ذات الصلة. - تواتر.

ع.ع

Récit prédictif/Predictive Narrative

قصص تنبئي

إذا كان السرد⁽⁸⁾ في العادة بروي ما وقع ويكون تالياً للوقائع فإن القصة التنبئي يُقدّم على أنّه سابق للوقائع. فهو لا يذكر ما حدث وإنما يروي ما سيحدث بعد زمن قصير أو طويل من لحظة السرد. وقد استعمل "جيرار جونات" (Genette, 1972) مصطلح 'القصة التنبئي' عند تحليله لزمن السرد⁽⁹⁾. ويبيّن أنّه إذا كان طبعاً أنّ السرد متأخر عن الأحداث⁽¹⁰⁾ المروية فإنّ هذه الحقيقة قد كلّبتها أشكال من القصة التنبئي موزعة في الزمن مثل النبوءات والأحلام وقصص نهايات الكون والتنجيم وإجابات الكهنة عن استشارات البشر في الأساطير القديمة وقراءات الكفّ والأوراق وغيرها. ففي هذه الأشكال المختلفة، لا يذكر الراوي⁽¹¹⁾ ما وقع وإنما يذكر ما سيقع، فالسرد سابق للمروي. وهذه الظاهرة من جملة الظواهر التي جعلت "جونات" يتبّه لكون العلاقة بين زمن السرد وزمن الأحداث المروية تتجلى في وجوه عديدة. فميز بين أربعة أصناف من السرد: السابق، واللاحق والمزامن والمدرج.

وفي السرد العربي القديم يحتلّ القصة التنبئي منزلة هامة في أجناس عديدة شأن قصص الأنبياء. وفي نصوص السيرة العربية القديمة نجد النبوءات المتجلىّة من خلال الرؤى خاصّة تمثّل استباقاً⁽¹²⁾ لما سيحدث في حياة الشخصية⁽¹³⁾ الرئيسيّة التي تروي السيرة⁽¹⁴⁾ قصّة حياتها. وتقوم الرؤيا في السيرة وأدب التراجم بوظيفة أخرى. فهي وسيلة إلى الإعلام بما سوف تلقاه الشخصية في الحياة الآخرة. والأحلام في هذه النصوص قد تساهم في التمجيد وقد تتخذ حجة لبيان مسار حياتي خاطئ، وهذا ما نراه كثيراً في تراجم "ابن خلكان" في كتابه "وفيات الأعيان".

ولكنّ "جونات" (Genette, 1972)، وإن أشار إلى أنّ القصة التنبئي موزع في القدم وموجود في بعض نصوص السرد الأدبي، اعتبر أنّ هذا الصنف من القصة لم يظهر في المدونة الأدبية إلا في المستوى الثاني من السرد، إذ تكون إحدى شخصيات القصة⁽¹⁵⁾

هي المتنبة بما سيحدث. وهو ما يعني أنَّ الحكايات التنبئية المُضمَّنة لا تكتسب صفتها السردية التنبئية إلا في علاقتها بمستواها السردية^(٥٠) المباشر الذي يجتمع فيه الراوي المتنبي، وهو شخصية من شخصيات القصة، والمروي له^(٥١) المستمع إليه في زمن محدد، وهو شخصية قصصية أيضاً. أنا الراوي في المستوى الأول من السرد فهو يروي قصة النبوة ويروي الأحداث اللاحقة التي قد تؤكد تحققها أو عدم تحققها. فالفصل التنبئي إنَّما هو سابق للأحداث بالنسبة إلى الراوي والمروي له المباشرين في القصة المُضمَّنة. وليس كذلك بالنسبة إلى الراوي الرئيسي للقصة الإطار^(٥٢).

وإذا عدنا إلى السرد العربي القديم، وجدنا أنَّ ما قاله "جوناث" يصدق على الكثير من تحقيقات القصص التنبئية. ففي السيرة^(٥٣) والسيرة الشعبية^(٥٤)، تنبأ بعض الشخصيات بما سيحدث للبطل في زمن لاحق. ويروي الراوي الأولي ما تحقق من تلك النبوة وما لم يتحقق. ومع ذلك فقول "جوناث" لا يصدق على الأعلام المتنبة بما سوف يقع يوم القيامة. ففي هذه الحالة، يعتبر القصص تنبئياً بالنسبة إلى الشخصية الراوية في المستوى الثاني والراوي في المستوى الأول من السرد.

► المواقف الصلة. - سرد، راوي، زمن الحكاية، زمن السرد، قصة إطار، مستويات سردية.

ن. ب

قصص ذاتي

Auto-réel/Self-Narrative

القصص الذاتي مصطلح أطلقته "كُون" (Cohn, 1981) على كلِّ قصص بضمير^(٥٥) المتكلم يحبر فيه الراوي^(٥٦) من عوالمه الداخلية المعاشية خصوصاً. وهو يوازي، عندنا، القصص النفسي^(٥٧) الذي هو خطاب الراوي بضمير الغائب عن الحياة الداخلية لشخصية^(٥٨) ما. وقد عارضه جوناث (Genette, 1983) الفصل الجذري الذي أقامته كُون بين قصص بضمير الغائب وقصص بضمير المتكلم. ولم ير أيَّ فرق بين القصص النفسي والقصص الذاتي هذا كون الراوي غريباً عن الحكاية في الحالة الأولى وكونه مشاركاً فيها في الحالة الثانية.

ولا ننكر كُون وجود شرب من التوازي بين علاقة راوي بضمير المتكلم بماضيه بوصفه شخصية مشاركة في الأحداث من ناحية والعلاقة القائمة بين الراوي وبطله^(٥٩) في قصص بضمير الغائب من ناحية أخرى. فقد أبرزت شهباً بين الراويين. فكلّاهما يمكنه أن

يتبنّى ماضي الشخصية كما يمكنه أن يتبين معه. إلا أنّ هذا التشابه بين ضربيّ النص لا يحجب الفوارق المهمة الواضحة بينهما. فقد يصبح الراوي "شخصية" غير الشخصية التي يروي ماضيها. فهذه قد تكون جُزءاً أو مثاليةً بينما تكون الشخصية الجديلة محتكة وواقعية. ولكنّ ضمير المتكلّم نفسه يواصل الجمع بين هاتين الشخصيتين جمعاً وجودياً يختلف أساساً عن العلاقة الوظيفيّة المحض التي تجمع الراوي بالبطل في تخيل بضمير الغائب. وعلى هذا الأساس يختلف استبطان الراوي بضمير المتكلّم ذاته الماضية اختلافاً كبيراً عن نفاذ الراوي العليم في النصّ بضمير الغائب إلى دواخل شخصياته الحميمة. فليس للراوي بضمير المتكلّم مرّةً سحريةً وليس له إلا ما أسماء "مارسال بروسث" بالتليسكوب (Télescope) أو المقرّب الزمنيّ الذي يسمح له برؤية "حقيقية" للحالات النفسيّة وقد صارت ممكنة بفضل الذاكرة. وهذا ما يجبره على ذكر مصدر معلوماته إذا ما تعلّق بمراحل حياته الأولى أو إذا ما كانت تتجاوز طاقة إدراكه بوصفه شخصية.

وننقسم العلاقة بين "أنا" الراوي (الحاضر) و"أنا" الفعل (Le Moi de l'action) (الماضي) بمدى الثبات على امتداد المحور الزمنيّ الذي يربط بينهما وبخضوع "أنا" الفعل دوماً لانتفاء رأي يعرف ما حدث لاحقاً وله الحرية الكاملة في التنقل في اتجاهيّ المحور الزمنيّ الرابط بين هاتين الذاتيتين. وقد وقفت "كُون" العلاقة بين هاتين الذاتيتين إلى ضربيّ أساسيين من العلاقة هما "التألف"^(٥٥) و"التنافر"^(٥٦). ويظهر التنافر في وضع الشخصية أو الذاتية القديمة الجاعلة التي تنيرها كفاءة رأي قد يدفعه تفوّقه المعرفيّ إلى السخرية من "أنا" الفعل. أمّا التألف فينبجلى حين يمسك "أنا" الراوي عن التدخل في سرده ويتماهى مع تحولاته السابقة متخليّاً عن كلّ امتياز معرفي. وهو ما يعني أنّ السرد^(٥٧) ميار^(٥٨) تبيّر^(٥٩) داخليّاً إذ يتبنّى الأوّل وجهة نظر^(٦٠) الثاني. ولذلك فمتلما يستبدّ التألف برواية بضمير المتكلّم فإنّها تقترب من الرواية بضمير الغائب المبارة داخليّاً.

► المولّد ذات الصلة. - ضمير، رأي، نصّ نفسيّ، تألف خطابيّ، تنافر خطابيّ، وجهة نظر.

قصّ ذاتي الحكاية

Récit autodiegetique/Autodiegetic Narrative

يسمى القصّ ذاتي الحكاية^(٥١) حين تروي شخصية^(٥٢) ما حكاية^(٥٣) هي بطلتها^(٥٤) (Genette, 1972). وهذا النمط هو السائد في السيرة الذاتية^(٥٥) والتخييل الذاتي^(٥٦).
 ➤ المواد ذات الصلة: - شخصية، حكاية، بطل، سيرة ذاتية، تخييل ذاتي.

ع.ع

قصّ غير مُضمّن في الحكاية

Récit hétérodiegetique/Heterodiegetic Narrative

هو قصّ يتميز بنبأ الراوي^(٥٧) عن الحكاية^(٥٨) التي يروي (Genette, 1972). ولكن هذا النبا قد لا يكون مطلقاً (Genette, 1983) وذلك عندما يكون السرد^(٥٩) أنياً أي عندما تُروى الأحداث^(٦٠). فالراوي يكون، في هذه الحالة، شاهد عيان مختبئاً غير صريح مثلما هي الحال في هذا القول: "مرّة أخرى يتنّس نسمة الحرّة، ولكن في الجزء غبار خائق وحز لا يطاق [...]". (تجيب محفوظ، القصّ والكلاب)
 ➤ المواد ذات الصلة: - سرد، راوٍ، حكاية، حدث، سرد.

ع.ع

قصّ في قصّ

Récit métadiegetique/Metadiegetic Narrative

القصّ في القصّ يفسّطع به راوٍ^(٦١) من داخل الحكاية يحوّل مستوى سردية^(٦٢) غير المستويين الأول والثاني. ويوكل إليه القصّ راوٍ من داخل الحكاية بدءاً من المستوى الثاني (Genette, 1972). ومن أمثلة هذا القصّ حكايات "ألف ليلة وليلة" التي تعمد فيها شهرزاد بالسرد^(٦٣) إلى راوٍ آخر من قبيل السندباد في هذا الشاهد: "قالت: بلغني أنّها الملكة السعيدة أنّ السندباد اجتمع بأصحابه وقال لهم [...]". والسندباد بوصفه راوياً ثالثاً يتناظره أصحابه بصفتهم مروّيات^(٦٤) لهم^(٦٥) من الدرجة الثالثة.
 ➤ المواد ذات الصلة: - راوٍ، مستويات سردية، سرد، مروّي له.

ع.ع

قص مؤلف راجع قص تأليفي

(Récit littéraire) [Literative Narrative]

قص مضمن في الحكاية

Récit homodidactique [Homodidactic Narrative]

هو سرد^(٥٠) يتميز بحضور الراوي^(٥١) في الحكاية^(٥٢) التي يروي، فهو مُشارك في أحداثها. وأدنى مشاركته أن يكون شاهداً وأصفاها أن يكون المُضطلع بطول^(٥٣) الحكاية (Genette, 1972). فيكون بذلك راوياً ذاتي – الحكاية^(٥٤).

► المواد ذات الصلة: - راوٍ، حكاية، بطل، راوٍ ذاتي الحكاية.

ع.ع

قص مفرد راجع قص إفرادي

(Récit singulier) [Singulative Narrative]

قص مفصل

Récit détaillé [Detailed Narrative]

يتمزّل هذا المصطلح في سياق دراسة العلاقة بين المدّة الزمنية التي يستغرقها وقوع الحدث^(٥٥) في الحكاية^(٥٦) والمدّة الجارية في النقطة^(٥٧) أي الخطاب القصصي^(٥٨). والفصّ المفضل شكل من أشكال الإيقاع السردّي التي يسمّيها 'جونات' أيضاً حركات سردية^(٥٩). وقوام ذلك أن يتجاوز زمن الخطاب زمن الحكاية. فما حدث في وقت وجيز في الحكاية يطيل الراوي^(٦٠) الحديث عنه في النصّ السردّي^(٦١). فقد يستغرق الكلام على حدث واحد صفحات عديدة يفوق وقت قراءتها الوقت الذي استغرقه الحدث في الحكاية (Sedoulet, 1988).

إلا أنّ 'جونات' لم يعتبر هذا النوع من القصّ حركة سردية خاصة مستقلة قائمة بذاتها. وإنما اعتبره ضرباً من المشهد^(٦٢) البطيء الذي تكثر فيه استطرادات الراوي الخارجة عن نطاق الحكاية كما تكثر فيه الأوصاف^(٦٣) من جنس ما يوجد في رواية 'بروست' البحث عن الزمن الضائع* (Genette, 1972).

» المواضع ذات الصلة. - قصّة، خطاب قصصيّ، حكاية، حركات سرديّة، نصّ سرديّ، راوي، مشهد، وصف.

٢٠٢ خ

Récit répétitif/repetitive Narrative

قصّ مكثّر راجع قصّ تكراريّ

Récit extradiegetique/Extradiegetic Narrative

قصّ من خارج الحكاية

القصّ من خارج الحكاية مفهوم يخصّ علاقة الراوي^(٥) بخطابه القصصيّ^(٥) أي بما يتّجه من سرد^(٥) (Genette, 1972). وهو من خارج الحكاية لأنّ راويه لم يتوجّه أي راوي آخر. وهو ما يعني أنّه يحتلّ مستوى السرد^(٥) الأوّل^(٥) (Genette, 1983). ويأخّذه مرويّ له^(٥) يكون، بدوره، من خارج الحكاية.

ولا يرتبط القصّ من خارج الحكاية بضمير^(٥) السرد. فهو لا يفقد صفته هذه في حالة السرد بضمير المتكلّم كما في قول راوي "حدث المرح والجدّ": "كانت ربحانة من صياهانا. صياها في بعض غزواتنا بالحيرة رجل مّا يقال له لبيد [...] (محمود المصعدي، حدّث أبو هريرة قال...) ولا يفقدنا في صورة السرد بضمير الغائب كما في قول راوي "اللصّ والكلاب" لـ "نجيب محفوظ": "مرّة أخرى يتنفّس نسمة الحرّة، ولكن في الجزّ غبار خاتق وحرّ لا يُطاق".

» المواضع ذات الصلة. - راوي، خطاب قصصيّ، سرد، مستويات سرديّة، مرويّ له، ضمير.

ع.ع

Récit intradiegetique/Intradiegetic Narrative

قصّ من داخل الحكاية

القصّ من داخل الحكاية قصّ يتجزّء راوي^(٥) هو نفسه شخصيّة^(٥) من شخصيات الحكاية^(٥) التي يرويها الراوي الأوّل^(٥) (Genette, 1972). ومن أمثله القصّ الذي يتجزّء

عيسى بن هشام في "مقامات بطبع الزمان الهمماني" أو يبدأ في "كليلة ودمنة" لـ ابن المقفع" أو شهرزاد في "ألف ليلة وليلة". وفي هذا الضرب من القصص يتناظر هذا الراوي مروي^(٤٥) له^(٤٦) من داخل الحكاية يحتل، مثله، المستوى الثاني من السرد^(٤٧).

► المواءمات الصلة - راوي، شخصية، مروي له، مستويات سردية.

ع.ع

Psychonécrit / Psycho-Narrative

قصص نفسي

القصص النفسي هو خطاب الراوي^(٤٨) عن الحياة الداخلية لشخصية^(٤٩) (Cohn, 1981). والمصطلح صاغته دورث كُون في نطاق تصنيفها التثنيات الأساسية المستخدمة لتمثيل^(٥٠) الحياة الداخلية في القصص بضمير^(٥١) الغائب. فموضت به مصطلحات اعتبرتها غير دقيقة إنما لأنها مفرطة في التعميم بسبب انطباقها على الحياة الداخلية وغيرها مثل مصطلح "وصف كُلي المعرفة" ومصطلح جوناث (Genette, 1972) "الخطاب المروي"^(٥٢) وإنما لأنها مخادعة مثل مصطلح "تحليل داخلي" بسبب أن التحليل يتم من الخارج. ومع ذلك أصر جوناث (Genette, 1983) على أن مصطلحه مرادف لمصطلح القصص النفسي بسبب أن الأتوال والأفكار تشترك في طرائق النقل.

ويتميز القصص النفسي قياساً على سائر التثنيات المستخدمة في التعبير عن الحياة الداخلية بأن عياضته الخطابية ليست رهينة قدرة الشخصية على التلخيص (Verbalisation). فهو يمكن من ترتيب الأفكار الواحية للشخصية وتفسيرها أفضل مما تفعله الشخصية نفسها. وهو يوفر تعبيراً ناجحاً عن حياة داخلية غير ملفقة ومتبسة بل مبهمة. ويختص أيضاً بالقدرة على سرد^(٥٣) الأحلام والروى. فهذه الأحلام والروى تمثل تجربة نفسية تحتاج إلى راوي يُدرجها في سياق قصص بضمير الغائب بوساطة مقدمات وخواتيم من الطبيعة نفسها. ومن أمثلة سرد الأحلام: "حلم أحمد حلماً غريباً". وكان نام بعد جهد ناصب من عذاب الفكر، فرأى فيما يرى النائم أنه جالس على فراشه مرسل الطرف إلى شرفة نوال في إشتاق ورجاء، فما يدري إلا ووشدي يقعد على كرسي بينه وبين النافذة مبتسماً إبتسامته اللطيفة [...] ثم استيقظ عند ذاك، وأدرك أنه يحلم". (نجيب محفوظ، خان الخليلي).

ويتمتع القصص النفسي من جهة السرعة^(٥٤) أو المدة^(٥٥) بمرونة لا حد لها تقريباً. فهو

قادر على تضخيم الزمن أو توسعته كما هو قادر على تكتيفه أو تلخيصه مثلما يتبين من هذا الشاهد: "كان الرجل [أحمد عاكف] من أمر هذا الانتقال المفاجئ في حيرة. كان قلبه ينازعه إلى المقام القديم الحبيب ويمثل حيرة كلما ذكر أنه قُلب به إلى حنّ بلديّ عتيق [...] وبين الحزن والتعزي والأسى والتأسي مضى يذرع الطوار" (نفسه).

ولما كان الراوي هو الذي ينهي إلى المتلقي دواخل الشخصية فإنه غالباً ما لا ينجز مهمته بحياد. وتردّ "دوريت ثون" علاقة الراوي بأفكار الشخصية إلى نمطين رئيسيين أسمتهما التنافر^(٤٦) (Dimonance) والتآلف^(٤٧) (Consonance) الخطائين. في النمط الأول يهيمن الراوي. فيتخذ بذاتية شخصية معينة ولكنه لا يخفي، في الآن نفسه، طول المسافة^(٤٨) التي تفصله عن الوعي الذي يتقل حركاته. أما في النمط الثاني فتهيمن الشخصية. ويبدو الراوي متدفقاً إرادياً في الوعي الذي يمثل موضوع سرده من خلال إمساكه من التعاليق وإطلاق الأحكام ومن خلال التظاهر بأنه لا يعرف عن الشخصية أكثر مما تعرفه عن نفسها. وبذلك تستبد بهذا النمط وجهة نظر^(٤٩) الشخصية أو ما يسميه جوناس بالتبشير الداخلي وتودوروف بالرؤية المصاحبة. أما النمط الأول فتتنازعه وجهتا نظر الراوي والشخصية. ويتميز بهيمنة الأولى على الثانية.

إنّ القصّ النفسي ينهض بوظائف منها قدرته، في حالة سرد الرؤى والأحلام، على سبر أعماق المناطق الأشدّ ظلمة في الحياة الذهنية. ومنها قدرته على تكتيف المسارات النفسية الممتدة في الزمن وعلى تضخيم لحظات ممزولة من الحياة الداخلية. ولذلك تعبّره "دوريت ثون" جليل القالدة بالنسبة إلى الروائيين الذين يسعون، والعمدة المكثرة في البدء، إلى إبراز البنى الصغرى للوجود الإنسانيّ.

► المواءمات الصلة. - راوي، ضمير، تنافر خطائين، تآلف خطائين، مسافة، وجهة نظر.

٢- ٥ ع

قص بضمير الغائب راجع ضمير

(Récit à la troisième personne (Third-person Narrative)

قص بضمير المتكلم راجع ضمير

(Récit à la première personne/First-person narrative)

(Histoire/Story)

قصة راجع حكاية

Récit/Story

قصة (قصص)

القصة في أبسط معانيها ضرب من القول الثري أو الكتابة ينقل أحداثاً^(*) تخضع لمبدأي التتابع والتحول. وهي أحداث منزلة في مكان ما وجارية في الزمن وتنهض بها شخصيات^(*). ولذلك يتسع مفهوم القصة ليشمل أنواعاً وأنشطة قصصية شتى (صبري حافظ، 1987) تمثل خاصة في الأفصوص والرواية والحكاية الشعبية وغيرها من صروب القصص.

ولمصطلح "قصة" ثلاثة مفاهيم تداولها منظرو القصص هي:

- القصة ملفوظ قصصي بمعنى الخطاب القصصي^(*) يكون شفوياً أو مكتوباً وينقل حدثاً أو سلسلة من الأحداث.

- القصة تكون بمعنى الحكاية^(*) التي تمثل في المضمون القصصي الذي قوامه الأحداث واقعية كانت أو متخيلة.

- القصة فعل للقص في حد ذاته أو ما يستوي أيضاً سرداً^(*) (Genette, 1972).

ولئن اختلفت مفاهيم القصة في هذه التعريفات فإثباتها، في نهاية الأمر، ملتزمة في مفهوم أوسع ينطلقها. فهي تقال أو تكتب لتؤخر عن الأحداث^(*) الجارية في الحكاية. وهي كلام حامل للمضمون القصصي. وهي أيضاً مجال تظهر فيه علامات تحيل على فعل القص أو السرد الذي ينجزها (نفسه).

» للموازاة الأصلية ... حكاية، رواية، أقصوصة.

قصة إطار

Récit cadre/Frame Narrative

القصة^(٥٠) الإطار هي القصة التي تتضمن قصة أو أكثر. وقد سُميت إطاراً لأنها تؤطر غيرها بحضورها في موطنين على الأقل هما البداية والنهاية مثلما هي الحال في القصة التي تؤطر، في حكايات "ألف ليلة وليلة"، كامل حكايات شهرزاد. فتبدأ بقول الراوي^(٥١) الأولي: "كان فيما مضى وتقدم من قديم الزمان وسالف العصر والأوان ملك من ملوك بني ساسان وجزائر الهند والصين صاحب جند وأهوان وخدم وحشم وكان له ولدان أحدهما كبير والآخر صغير [...]" وتنتهي بقوله: "فزينوا المدينة زينة عظيمة لم يسبق مثلها ودلت الطبول وزمرت الزمور [...]".

ولا تخصّ القصة الإطار بمستوى سردي^(٥٢) معيّن. فيمكن أن تحتلّ المستوى الأول من السرد^(٥٣) مثلما هي الحال في القصة التي بها تُفتتح كامل حكايات "ألف ليلة وليلة" وتُختتم. ويمكن أن تحتلّ مستوى آخر من مستويات السرد. فتسمى قصة إطاراً داخلية. وتعدّ "ألف ليلة وليلة" من النصوص التخيلية التي تعتمد فيها القصص المؤكّدة محتلة مستويات مختلفة. ففي الليلة الأولى تؤطر شهرزاد، في المستوى الثاني من السرد، حكاية^(٥٤) التاجر والعفريت. وهذه الحكاية الواقعة في المستوى الثالث من السرد، بدورها، حكايات تحتلّ المستوى الرابع من السرد، هي حكايات الشيوخ الثلاثة.

» المواءمات المصلة. - قصة، رار، مستويات سردية، قصة مؤطرة.

٢٠٥٠ ج.

قصة شعرية

Récit poétique/Poetic Narrative

أطلق هذا المصطلح في النقد القرويّ على جنس سرديّ نثريّ يستعير من الشعر أدواته الفنية ومفعوله (Jean-Yves Tadié, 1978). وقد عُني "جان إيف تادييه" بدراسة هذا الشكل القصصيّ وعنه حلقة وصل بين الرواية^(٥٥) والقصة. فالقصة الشعرية، مثل الرواية وسائر الأجناس القصصية، تروي أحداثاً وتربط بينها، إلا أنها تتميز منها بهيمنة الوظيفة الإنشائية على غيرها من الوظائف اللغوية في حين أنّ الوظيفة المرجعية هي التي تهيمن على سائر الأجناس القصصية. وتنعكس هيمنة الوظيفة الإنشائية على الأسلوب الذي يتسم في القصة الشعرية بالكثافة والرمزية واستخدام الصور البلاغية وتوظيف

التوازي سواء في بناء الجملة أو في بناء الدلالة، مطلقاً تنعكس على بنية الأحداث^(٥٤) والشخصيات^(٥٥) والزمان والمكان فتتسم بالتفكك والغموض وهو ما يقضي إلى تقلص الإحالة المرجعية وانحصار الإيهام بالواقع.

ومن الأعمال التي تُسمى إلى القصة الشعرية نذكر 'سبلفي' (Sylvie) لـ 'جيرار دي نرفال' (Gérard de Nerval) و'فلاح باريس' (Le paysan de Paris) لـ 'لويس أراغون' (Louis Aragon) و'نادجا' (Nadja) لـ 'أندره بروتون' (André Breton) و'شبه جزيرة' (Presqu'île) لـ 'جولييان غراك' (Julien Gracq). ورغم أن القصة الشعرية لم تُخط بدراسة خاصة في النقد العربي المعاصر فإننا نفترض أن مقومات هذا الجنس السردية مثلما حذّدها 'ناديه' تتوافر في بعض الأعمال الأدبية العربية منها 'حدث أبو هريرة قال' لمحمود المسعودي.

وجدير بالملاحظة أن من النقاد العرب من استخدم مصطلح 'القصة الشعرية' مرادفاً لمصطلحي 'الشعر القصصي' و'القصيدة القصصية'. وهو استعمال قد يكون مصدراً للخلط بين جنسين أدبيين مختلفين أحدهما ثوري والآخر شعري.

■ المواد ذات الصلة. - جنس أدبي، قصة، رواية، قصيدة قصصية، ملحمة، ألفبوريا.

ف.ن.

قصة على قصة

Métarécit/Metamurative

ينتمي مفهوم قصة على قصة إلى المستويات السردية^(٥٦) كما حلّله 'جيرار جونات' (Genette, 1972). ويعني به وجود قصتين تحتوي إحداهما الأخرى. ويرد الكلام على القصة^(٥٧) الأولى في القصة الثانية. وقد أصبحت هذه الممارسة متفشية في النصوص المعاصرة وبالذات في الرواية التجريبية التي يُنظر إليها على أنها الأثر الروائي بذاته. وهو الذي يتفسره أو بمعارضته فاته، يكشف طريقة إنشائه. وهذا يعني أن كلام القصة الثانية على القصة الأولى ليس سردياً بقدر ما هو تعليق ونقد وتفكير في القصة وحكايتها. ومثال ذلك قول وادي^(٥٨) 'طقوس الليل':

«عند هذا الحد بالضبط من هذه الحكاية الطريفة والطريفة والشبقة (وفي جملة البناج نحوت أخرى كثيرة، لولا الخشية من الإملال لأغلقها عليكم لتأكدوا أنه، أسوء

بكلّ المبدعين، نرجسني إلى حدّ التهمة، بل إلى أبعد من ذلك بكثير. (فرج الحوار، 2002).

فالراوي لم يكتف بعرض الأحداث، بل علّق على اختيار المؤلف^(٨) هذا الموقف أو ذلك وهذه الكيفيّة في العرض أو تلك.

► الموافقة ذات الصلة. - خطاب على خطاب، رواية واصفة، سرد على سرد.

١.س.

قصة غير مبالغة راجع تبثير (Récit non focalisé, Non-focalized Narrative)

Métarécit/Metanarrative

قصة في قصة

يشتمل هذا المفهوم إلى المستويات السردية^(٩)، كما درس "جونان"^(١٠) (Genette, 1972, 1983). ويُعنى بالقصة^(١١) في القصة القصة التي يكون راويها^(١٢) أصلاً شخصيّة^(١٣) في القصة الابتدائية. وهو ما يعني تحولاً في مستوى السرد من القصة من الدرجة الأولى إلى القصة من الدرجة الثانية. وقد اقترح "جونان" هذا المصطلح بدلاً من مصطلح التضمين المتشكّل في اندراج قصة في قصة.

ويُسمى راوي القصة الأولى راوياً من خارج الحكاية^(١٤)، في حين يُسمى راوي القصة الثانية راوياً من داخل الحكاية^(١٥). ومتى اندرجت في القصة الثانية قصة ثالثة فراويها يُدعى راوياً من الدرجة الثالثة. وإذا تعدّدت بعدد القصص المحتواة فالراوي يُسمى بحسب الدرجة التي يظهر فيها، رابطة أو خامسة وهلمّ جرّاً.

وقد عرف القُصصيّ منذ القديم هذا النوع من البناء. من ذلك: فقال [البديوي]: يا ملوك الزمان، إن حكيت لكم حكاية عجيبّة تعنوا (كنا) حتّى قالوا: نعم، فابتدأ البديوي يحدثهم بأعجب ما وقع له وقال: «اعلموا أنّي من مدّة يسيرة أرقّت ليلةً أرغاً شديداً وما صدّق أنّ الصباح طلع حتّى قمّت من وقتي وساعتي وتغلّدت بسيغي وركبت جوادي...» (ألف ليلة وليلة).

وضبط "جونان" للعلاقة التي تربط القصصين الإطار^(١٦) والمؤكدة^(١٧) أنماطاً ثلاثة

هي:

- النمط التفسيري، وهو الذي تظهر فيه سببية مباشرة بين أحداث الحكاية المؤطرة وأحداث القصة الإطار. ومثال ذلك قصص اللص الأول على منعميه سبب وقوع نزهة الزمان بين يديه وهو المنتفج في مروي شهرزاد (ألف ليلة وليلة): «[...] فقال لهم: أعجب ما جرى لي يا ملوك الزمان أنني من مدة اثنتين وعشرين سنة غطقتُ بتاً من بيت المقدس، ذات يوم من الأيام، وكانت تلك المبت ذات حسن وجمال [...]»

- والنمط الثاني موضوعاتي (غرضي) خالص. ومن تم، فهو لا يستتبع أي نواصل زمني مكاني بين حكايتي القصة الأولى والقصة الثانية. وإمكان هذه العلاقة أن تكون علاقة تقابلي أو علاقة تماثلي. ومثال ذلك ما ساقه "المعري" في "رسالة الغفران" على لسان زهير بن أبي سلمى إجابة عن سؤال ابن القارح: "بمُ غُفر لك؟": "يقول: كانت نفسي من الباطل نفوراً، فصادقتُ ملكاً غفوراً، وكنتُ مؤمناً بالله العظيم، ورأيتُ فيما يرى الناسُ حياً نزل من السماء، فمن تعلق به من سكان الأرض سليم، فعلمتُ أنه أمرٌ من الله..."

- أما النمط الأخير فلا يحوي أي علاقة صريحة بين مستويي الحكاية⁽⁵⁾ لأن عمل السرد⁽⁶⁾ نفسه هو الذي ينفذ بوظيفة ما في الحكاية كأن تكون وظيفة تسليّة أو وظيفة إعاقة. وذلك بقطع النظر عن محتوى القصة المؤطرة. ومثال ذلك حكايات "ألف ليلة وليلة"، ففيها نؤجل شهرزاد موتها بفرضها إعجاب شهریار الملك بقصتها وجميلة يتلف إلى المزيد.

ولم يكن هذا المصطلح الجوناتي، إبان ظهوره، محلّ رضا بعض الدارسين. فقد رفضته "ميك بال" (Mieke Bal, 1977) واعتبرته غير دقيق وعوضته باستعمال (-) (hypo) السابقة بدلاً من السابقة (-) (meta) للدلالة على القصة في القصة. إلا أن تعريف "دالينباخ" (Dallenbach, 1977) "القصة في القصة" قد عزّز اقتراح "جونان". فهو يحلّها بكونها "المقطع النصي الوحيد الذي يتحمل عبثه راوٍ داخل الحكاية يحيل إليه، مؤقتاً، المؤلف"⁽⁷⁾ أو الراوي الكلمة ليتخلصاً معاً، بذلك، من مسؤوليتهما بوصفهما المتحكّمين في القصة. ولما جاء "ياب لنتفلت" تخلّى عن السابقتين (-) (hypo) و (-) (meta) ليقرح الترتيب بدلاً منها. فتتألف قصة 1 وقصة 2 وراوي القصة 2 يتصل بمروي له 1.

ومع ذلك، فقد استقر المصطلح الجوناتي اليوم ولم يعد يثير اعتراضات تذكر. وقد ميّزت "ميك بال" بين القصاص المضئ والقصاص المؤطرة. فالقصة الإطار تنفسي، في نظرها، أن يكون بينها وبين القصة المؤطرة تبحر في مستوى الشخصيات أو الأعمال⁽⁸⁾ كما هي الحال في رواية "بنزاك" "زنبق في الوادي" الصادرة سنة 1835

حيث يكون راوي القصة المؤطرة شخصية في القصة الإطار، وحيث تقدّم القصة المؤطرة لا خياراً مهيئاً للشخصية بل تفسيراً لسلوكها. أمّا التضمين فيقتضي التبعية في مستويي الشخصيات والأعمال معاً كما هو الحال في "ألف ليلة وليلة". فللقصة المضمنة دورٌ في تحديد مصير شهرزاد، أموت هو أم حياة. وهذا ما جعل "جونات" (Genette, 1983) يستدرك منبهاً لإمكان أن تكون القصة في القصة مضمنة في إطار خفيّ لكن السياق يقتضيه بوضوح^(٥٤). وهذا يعني أنّ القصة الإطار يمكن أن تخضع لإضممار^(٥٥) كلي.

► العواطف ذات الصلة. - حكاية، حكاية في حكاية، راوي، قصة، مستويات سردية، قصة مؤطرة، قصة إطار.

أ. م.

(Nouvelle/Short Story)

قصة قصيرة راجع القصص

Récit encadré/Framed Narrative

قصة مؤطرة

القصة^(٥٦) المؤطرة هي كلّ قصة تحويها قصة أخرى. وقد شاع هذا النوع في القصص القديمة والحكايات الشعبية وفي تلك التي تتناقل مشافهة. ومن الأمثلة على ذلك "ألف ليلة وليلة". فكلّ ظهور لشخصية^(٥٧) جديدة في هذا الكتاب، باستثناء شهرزاد وشهرزاد، يؤدّ حتماً قطع الحكاية^(٥٨) السابقة لتروى حكاية جديدة تعمل هذا الظهور. ويحدث الشيء نفسه كلّما رغبت إحدى الشخصيات في تبرير سلوكها أو موقفها أو في الإقناع برأي من الآراء (Todorov, 1971, 1978). ويتخذ هذا التبرير وذاك الإقناع دوماً شكل قصة مؤطرة تستخدمها القصة الإطار^(٥٩) حجة على وجاعة السلوك وسلامة الموقف وسداد الرأي. وقد لا يردّ ظهور القصة المؤطرة إلى أحد هذه الأسباب. فيكون حضورها في السرد^(٦٠) تمثيلاً لموقف أو حكمة وتوضيحاً لهما.

إنّ القصة المؤطرة غالباً ما تكون وظيفية. وهي ليست استطراداً بقدر ما هي عنصر من العناصر المكوّنة للقصة التي تحويها. وإنّ أهميتها السردية والدلالية لتفوق أحياناً أهمية القصة الإطار كما هو الشأن في مقامات الهملانيّ و"ألف ليلة وليلة". ومثلاً

تتولَّد القصة المؤكَّرة من قصة بإمكاناتها أن تولَّد غيرها وتوكره فتصبح مؤكَّرة ومؤكَّرة في الآن نفسه.

« الموازات الصلة. - قصة، شخصية، حكاية، قصة إطار، مستويات سردية،

٢٠٠٤ ع.

قصة متخيَّلة راجع تخييل

(*Récit fictionnel*) Fictional Narrative

قصة متعددة التبشير راجع تبشير

(*Récit à focalisation multiple*) Multi-focalization Narrative

قصة واصفة راجع قصة على قصة

(*Récit métanarratif*) Metanarrative

قصص الرحلات

Récit de voyage Journey Narrative

ظلَّ تعريف أدب الرحلات في الدراسات العربية والغربية الحديثة خاضعاً لخلط مفهومين واصطلاحيين واسيع. قلَّمة من يعتبره شاملاً لجميع الكتابات ذات العلاقة بالسفر. ومثل هذا التعريف يعتمد مقياساً غرضياً، ولكنه غير دقيق من منظور أجناسي. فهو فضفاض يتسع للأدبي وغير الأدبي، ويضمُّ أجناساً من الأدب التخيلي والأدب المرجعي، إذ يجمع قصص المغامرات^(٥٦) والرحلات الخيالية، شأن أسفار السندباد في 'الف ليلة وليلة' أو 'رسالة الغفران' لـ 'لمرزي' وبعض قصص الخيال العلمي^(٥٧) شأن كتابات 'جول فارن'، ونصوصاً أخرى تروي رحلات حقيقية في إشارات موجزة أو في توسع سرديّ شأن كتابات الجغرافيين والرحالة. إنَّ السفر بهذا المعنى الجامع هو غرض أدبيّ أو كتابي وليس جنساً أدبياً.^(٥٨)

إنَّ قصص الرحلات جنس أدبيّ سرديّ مرجعي^(٥٩). فالرحلة هي قصة رحلة حقيقية

فعلية قام بها مؤلفها ودون أحداثها أثناء السفر أو بعد العودة. وهي أدب ينشأ من تزاوج بين رحلة تتفتح على غير المألوف من الأشياء والأمكنة والبشر وموجة أحبة متطلعة إلى المغامرة والاكتشاف والتلذذ بالغرب والتأثر والتعبير عنه حتى تغدو التجربة الفردية عبر الكتابة تجربة جماعية يشترك فيها مع المؤلف^(٥٥) قارئ^(٥٦) حقيقي أو مفترض.

فالرحلة تتميز بذلك من مختلف الأجناس التخيلية التي تجعل من السفر إطاراً قصصياً أو موضوعاً للتأمل، وتتميز من الكتابات الجغرافية التي قد يشير فيها الكاتب إلى سفره إلى هذا الإقليم أو ذاك ولكن النص مجسد من حيث البنية والأسلوب لمقصد علمي معرفي مناره على التعريف بالبلاد الموصوفة تعريفاً يجمع بين الوصف الجغرافي والتحليل الإثنوغرافي والاقتصادي والإخبار التاريخي وغيرها. وهذا ما نراه في كتب الجغرافيين العرب القدماء، شأن "اليعقوبي" و"المسعودي" و"المقدسي" الذين يؤكّدون طيّ نصوصهم كثرة أسفارهم، وقد يشيرون إشارة إلى وجودهم في هذا البلد أو ذلك دون أن يكون النص متابعاً سريّة للرحلة من المنطلق إلى المنتهى كما في نصوص الرحالة.

يقوم قصص الرحلة على ميثاق سردي مرجعي^(٥٧) يعلمه المؤلف غالباً في الفاتحة النصية^(٥٨)، مبيّناً عزمه على سرد قصة رحلة قام بها بنفسه ووصف ما شاهده أثناءها. يقول "ابن جبّير" في فاتحة رحلته: "ابتدئ بتفصيلها يوم الجمعة الموفى ثلاثين شهر شوال سنة ثمان وسبعين وخمسمائة على متن البحر" (رحلة ابن جبّير). وبصرف النظر عن دواعي الرحلة وظروف انطلاقها، فإنّ من خصائص هذا الجنس التطابق بين المؤلف والراوي^(٥٩) والشخصية^(٦٠) المركزية، والبناء النصّ على مراوحة مستمرة بين السرد^(٦١) والوصف^(٦٢).

إنّ المؤلف الراوي الذي يتابع مراحل رحلته متابعاً سريّة دقيقة مبتدئاً بالخروج ومنتهاً بالعودة يبدو حريصاً على ترتيب الأحداث وتأريخها بذكر اليوم والشهر والسنة أحياناً وتحديد فضاءات وقوعها والظروف الحافّة. فالسرد في الرحلة سرد تعاقبي في الغالب. فلا نجد الارتداد^(٦٣) أو الاستباق^(٦٤) إلا نادراً. وهو أيضاً سرد مشهدي حيناً يصوّر أعمال الشخصيات الفردية أو الجماعية حركة بعد حركة وحواراتها قولاً إثر آخر، وهذا ما نراه في المقاطع الحوارية في "رسالة ابن فضلان"، ويميل إلى المجمل^(٦٥) حيناً آخر بل إلى الإغمار^(٦٦) أحياناً لأنّ الراوي قد يذكر تاريخ حلوله في المكان وخروجه منه دون أن يبين متى حدثت في فترة الإقامة التي قد تدوم أسابيع أو أشهراً. والسرد في الرحلة مؤطر للوصف يبرّز له. فهو الذي يعرض حركة الذات المرتحلة

في المكان ومشاهداتها. والملاحظة حافز للوصف: "فلما كان عشية يوم السبت دخلنا عيذاب، وهي مدينة على ساحل بحر جنة غير مسورة، أكثر بيوتها الأعصاب..." (رحلة ابن جبير).

والموصوفات متعددة أصنافها في الرحلة. فالرحالة يصف المواضع والعمران والأشياء والأشخاص والأنشطة الإنسانية المختلفة والطواهر الطبيعية وغيرها. والغالب على الوصف أن يكون وليد حلول بالمكان ومشاهدة. وحين لا يتيسر ذلك، قد نجد الوصف المبني على رؤية من بعد أو على الإخبار. فالذات الكاتبة في الرحلة هي ذات راوية إما حدث لها وتحت نظرها وواصفه إما شاهدت، وهي أيضاً راوية عن رواية وناقلة عن سفيرين. فلا نعتمد في الرحلة تعديلاً للرواية وإن كان المؤلف الراوي يظل دائماً هو المتحكم في القصة الفاضل لتسجيمها^(٥).

والرحلة ليست مفتوحة على الروايات الشفوية وحدها، وإنما هي مفتحة أيضاً على النصوص السابقة من أجناس مختلفة. فالكاتب قد ينقل عن كتب الآخرين تراجم وأخباراً^(٦) وحكايات في الكرامات والخوارق، ويستشهد بمقاطع في وصف مكان أو مبنى أو عرض لتاريخه، وقد يضمّن نصّه أشعاراً له أو لغيره ورسائل أرسلها أو وصلته أثناء الرحلة. وتبدو "رحلة التيجاني" من أكثر نصوص هذا الجنس استشهاداً بكتب التاريخ وتضميناً للأشعار والرسائل.

وبصفة عامة قد يتجلى الرحالة في نصّه قارئاً بل ناقداً لما يقرأ وكأنه يبين أن الحلول بالمكان نفسه لا يترتب عليه وصف مكرّر أو إحساس مماثل. ومن أمثلة هذه القراءة الناقدة ما نراه في كتاب الأديب الفرنسي "ليبس" عن رحلته الإفريقية سنة 1934، وهو يتجلى فيه قارئاً لكتاب "أندريه جيد" "رحلة إلى الكونغو" الصادر سنة 1927 وناقداً له.

وسواء أكانت الرحلة منشئة إلى تفاصيل المسار الرحلي أم مفتوحة على الخطابات الشفوية والمكتوبة فإنّها تظلّ من أكثر الأجناس الأدبية ذاتية. فالذات حاضرة باستمرار في السرد باعتبارها راوية وفاعلة ومنفصلة وقائمة بتجربة في السفر فريدة. وهي أيضاً حاضرة بقوة في الوصف لأنّ الموصوفات لا تُرى في الغالب إلّا بمنظورها ولا تُرسم إلّا من خلال أحاسيسها. وقد لا تكتفي الذات بالسرد والوصف، وإنما يتخلّل ذلك ويكمّله تأمل في الحياة والوجود وربما مقارنة بين ثقافة الذات وثقافة الآخر التي يشاهد الرحالة مظاهرها ويلتقي ممثليها.

لقد تجلّى أدب الرحلات في الآداب العربية والأوروبية من خلال نصوص كثيرة

متباينة من حيث دواهي السفر وأشكال الكتابة والحك من الأدبية وحضور الذات. لكن هذا الجنس من الكتابة قد شهد تراجعاً منذ منتصف القرن العشرين تقريباً، وذلك بفعل تطور طرائق التنقل والاتصال والتعبير. فوصف البلاد البعيدة في طبيعتها وعمراتها وحياتها الاجتماعية والثقافية قد انتقل شيئاً فشيئاً إلى مجال جنس من الكتابة الصحفية، هو الاستطلاع الصحفي الذي قد يشتمل على مزاجية بين السرد والوصف والصورة والخريطة، وانتقل أيضاً إلى مجال التحقيق التفرّي والأفلام الوثائقية.

وفي مقابل انحسار القصص الرحلي باعتباره سرحاً مرجعياً، نجد السرد التخيلي، وخاصة الرواية^(٤٠)، يفيد من نصوص الرحلة ويوظف طرائقها في السرد والتشكيل النصي. ومن أبرز الروايات العربية في ذلك رواية "نجيب محفوظ" "رحلة ابن بطوطة" (الحليني 2006، كرانسكوفسكي 1957، بقطين 1993، Gannier 2001، Madelénat، 1998، Roudaut 1996).

«المواذات الصلة» - تخيل، تناقض، جنس أدبي، خطاب قصصي، رواية، زمن الحكاية، زمن السرد، سرد، قصص مرجعي، ميثاق مرجعي، وصف.

ن . ب

Récit référentiel / Referential Narrative

قصص مرجعي

يشمل هذا المصطلح مختلف القصص والأجناس السردية التي تُعنى بسرد^(٤١) ما وقع فعلاً، في مقابل نصوص السرد التخيلي التي تقوم على التخيل^(٤٢) من حيث الراوي^(٤٣) والرواية.

وأجناس السرد المرجعي متعددة: منها ما ظهر في الآداب القديمة كالحوليات والسير^(٤٤) وقصص الرحلات^(٤٥)، ودرجة أقل السير الذاتية^(٤٦) أو نصوص الكتابة عن الذات المشابهة لها، ومنها ما يعتبر وليد الحصور الحديثة مثل المذكرات^(٤٧) واليوميات^(٤٨). لكن القديمة نفسها قد تطوّرت عبر القرون من حيث لغة الكتابة وأسلوب السرد وتركيب النص^(٤٩) بتأثير تحولات حضارية وتغير في نظرية الأدب وخاصة ما يتصل بالكتابة وعلاقتها بالذات والواقع المرجعي.

وثانية السرد التخيلي والسرد المرجعي ليست محلّ إجماع إلى الآن في الدراسات السردية وخاصة تلك التي تناولت الأجناس المرجعية كالسيرة الذاتية أو الرحلة أو

السيرة. ولا شك في أنَّ وجوهاً من المسألة قد نوقشت منذ عقود من حيث التساؤل عن وجود لغة للتخييل متميَّزة، وعن طبيعة الأعمال اللغوية⁽⁸⁾ الواردة ضمن القصص المتخيَّلة أو المنجزة بها، بل إنَّ علاقة الأدب بالواقع الخارجي الذي يمثلته تعتبر من خلال مفهوم المحاكاة⁽⁹⁾ ومفهوم المشاكلة⁽¹⁰⁾ من أقدم المسائل في تاريخ النظرية الأدبية، وإن كان المفهومان يقومان، عند "أرسطو"، على أفضلية التخييل لأنَّ مهمة الشاعر، عنده، ليست سرد ما وقع فعلاً وإنَّما سرد ما يمكن أن يقع. فسرّد أحداث الواقع الفعلي لا يتجاوز حالات مفردة. أمّا التخييل فيرتفع، وفق مبدأ المشاكلة، إلى الصور العامة والحقيقة المتعالية على الواقع العادي. وبالرغم من تلك التصورات والمناقشات القديمة والحديثة، فإنَّ التفكير في الفوارق الأسلوبية والبنوية بين فئتي النعتين من السرد لم يقطع بعد أشواطاً مهمة.

ويبدو أنَّ مواقف الدارسين كانت أميل إلى اعتبار التمييز غير مستند إلى عوامل لغوية، وإنَّما يعود إلى عوامل تداولية⁽¹¹⁾. فمع وجود قراء قليلة قدّمت بعض الظواهر اللغوية والسردية المتصلة أساساً بالتفسير⁽¹²⁾ دليلاً على وجود لغة تخيل خاصة، مال بعض الباحثين إلى أنَّ تلك الأساليب، وإن كان ممكناً اعتبارها مؤشرات على التخييل، قد تستعمل أيضاً في القصص غير التخييلية، مثلما يحدث للقصص التخييلية أيضاً أن تحاكي أساليب تلك القصص الجادة (Schaeffer & Ducroc, 1995)، بل "إنَّ إمكان التخييل نفسه مرتهن باستعماله للغة العادية ويشكل عامّ الوسائل المألوفة للتمثيل" (Mouschler & Reboul, 1994) لأنَّ التخييل، باعتباره تمثيلاً⁽¹³⁾ لأشخاص وأشياء وأحداث⁽¹⁴⁾ غير موجودة في الواقع، لا يستطيع أن يفعل ذلك إلّا لكونه يستعمل اللغة نفسها التي تُستعمل في مجال الخطاب الاجتماعي اليومي لتمثيل الأشخاص والأحداث التي توجد فعلاً.

ولإزاء ما يُلاحظ ييسر من كثرة مظاهر الاشتراك بين القصص التخيليّ والقصص المرجعيّ من حيث اللغة وأساليب السرد ومكونات الحكاية⁽¹⁵⁾، يبدو أنَّ التمييز بينهما يعود في أغلب الأحوال إلى عبء القارئ⁽¹⁶⁾ بالنصوص وبالإشارات الموجهة المصاحبة للنص⁽¹⁷⁾ أو الموثائق⁽¹⁸⁾ الضمنية أو الصريحة التي يعقدها المؤلفون مع قرائهم. فتلذّك الخبرات أو الإشارات هي التي تجعل القارئ يتطلّى قصّة باعتبار أحداثها قد وقعت فعلاً في مكان وزمان تاريخيّين وقام بإنجازها أشخاص تاريخيّين، أو يتجكّلها باعتبارها تخيلاً وإن أومح الراوي بواقعية الأحداث وظروفها والقائمين بها كما في الرواية الواقعية، أو بتاريخية الحكاية وفعاليتها كما في الرواية التاريخية⁽¹⁹⁾.

لقد أقام 'فيليب لوجون' تمييزاً بين السيرة الذاتية^(٥٤) والرواية السيرة الذاتية^(٥٥) على التقابل بين الميثاق المرجعي^(٥٦) الذي يتمخذه فيه المؤلف بصحة المروي ووقوعه، والميثاق الروائي^(٥٧) الذي يُبنى به مرويته إلى المتخيل (Lefebvre, 1975).

هذا الميثاق المرجعي القائم بين المؤلف والقارئ يُعرفُ بتصريف شئٍ بحسب الأجناس السردية المرجعية المختلفة. فهو في قصص الرحلة التزام بسرد أحداث رحلة حقيقية قام بها المؤلف نفسه ووصف ما رآه أثناءها. وهو في المذكرات إعلام بتقديم شهادة على فترة تاريخية عاشها المؤلف وكان شاهداً أو مشاركاً في أحداثها. وهو في السيرة إقرار بأن قصة الحياة المروية هي قصة حياة فرد تاريخي حقيقي بمختلف عناصرها. ولذلك فهذا الميثاق في مختلف الأجناس المرجعية هو في الآن نفسه نصريح بتصوير واقع حقيقي خارج النص ووضع للمروي تحت سلطة القارئ للتحقق من صدقه ومطابقته للواقع. فمطلما يمكن لهذا القارئ أن يقارن بين مختلف الكتابات التاريخية من فترة واحدة محددة، يستطيع وإن بدرجات متفاوتة أن يتثبت من صحة التاريخ أو دقة المعلومات الواردة في المذكرات أو السيرة أو السيرة الذاتية أو غيرها.

وترتب على الميثاق المرجعي طارق جوهري مميز للسرد المرجعي. إنه التطابق بين المؤلف والراوي. فليس الراوي كائنًا تخيلاً. وإنما هو الكاتب نفسه، المتكفل الأول بالسرد. وقد يبدو شخصيته وماضيه في الكتابة من خلال كلامه راوياً منذ بداية النص، كقول أحمد أمين في سيرته الذاتية 'حياتي': 'لم أنهب شيئاً من تأليف ما نهيت من إخراج هذا الكتاب. فإن كل ما أخرجته كان غيري المعروض وأنا العارض، أو غيري الموصوف وأنا الواصف. وأنا هذا الكتاب فأنا العارض والمعرض والواصف والموصوف' (أحمد أمين، حياتي). وقد يشير طي سرده إلى كتب له معروفة وأعمال ثقافية أو سياسية له مشهورة. وقد يتردد اسمه في مواضع من النص وتردد أسماء أعلام علاقته بهم محفنة أو قابلة للتحقق. وقد ينتهجن السرد علامات أخرى تؤكد تماثل الراوي والمؤلف في الهوية، وترسخ الميثاق المرجعي الذي أعلنه عتبات النص وفانته^(٥٨)، وثبت أن المؤلف يتحمل تحملاً كاملاً وجاناً مختلف الإثباتات التي قام بها في نصه ويضمن صحتها وصدقها (Gicquelle, 1991).

ولما كان الراوي في القصص المرجعي هو المؤلف نفسه وهو ملتزم بسرد ما وقع فعلاً، فإن ذلك ينعكس بالضرورة على طبيعة المروي والخطاب الراوي. فالأحداث التي تسردها مختلف النصوص المرجعية تُقدّم باعتبارها أحداثاً تاريخية وقعت فعلاً في أزمنة محددة وأماكن معروفة. والراوي يبدو حريصاً في السيرة والرحلة والمذكرات وغيرها

على التاريخ المستمر بذكر اليوم والشهر والسنة أحياناً، ويخرج الأحداث التي يرويها في مسار التاريخ العامّ وضمن فترة تاريخية محدّدة معروفة أحداثها للقراء، وإن كان بعض تلك الأحداث يتجاوز حدود الفصّة التي يرويها النصّ شأن ما يرد في "رحلة ابن جبير" من ذكر لبعض أعمال صلاح الدين الأيوبيّ أو الصليبيين.

والخطّة السردية للمؤلف الراوي ومقاصده من وواء سرده قد تقتضي منه إبراز أحداث دون أخرى، بل إسقاط بعض الأحداث، وقد تسمح له بإيلاء أهميّة لأشخاص تاريخيين وإعمال أشخاص آخرين. وهذا ما يتجلّى حين نقارن بين بعض السبر وبعض الحواريّات التاريخية، أو بين نصّين من المذكرات يتناولان الأحداث نفسها. ولكنّ المؤلف ليس حرّاً في اختلاق أحداث وشخصيات، ذلك الاختلاق الذي يدخل ضمن حرّيّة مؤلّف الرواية التاريخية. ولا يسع المؤلف في السرد المرجعيّ أيضاً أن ينسب أفعالاً إلى غير فاعلها أو أن ينقل تعاقبها إلى طور آخر من أطوار التاريخ، أو أن يصف أمكنة أو أشياء أو أفراداً بخير ما عُرِفَتْ به. فالمشاق المرجعيّ يقتضي أن تكون المكونات الرئيسة للمرويّ ذات طابع تاريخي. فهي معروفة أو قابلة للمعرفة والتحقّق، بصرف النظر عن طريقة تشكيل هذه المادّة الحديثة التاريخية، ودرجتها من الدقّة.

أمّا من حيث الخطاب القصصيّ^(٥٠)، فإنّ القصص المرجعيّ يؤلّف الكثير من أساليب السرد المعهودة في القصص الإنسانيّة عامّة. فلمّا كان مستحيلاً أن يرويّ الخطاب كلّ التفاصيل ويتابع المسار الزمنيّ بكلّ دقّاته، تظهر في القصص المرجعيّ مختلف التحريفات الزمنية المتعلّقة بالترتيب^(٥١) أو السرعة^(٥٢) أو التواتر^(٥٣). فنحن نجد في هذه النصوص أيضاً ضروباً من الارتداد^(٥٤) والاستباق^(٥٥) ومظاهر من التسريع والإبطاء والإضمار. ونجد فيها كذلك المروحة المعهودة بين القصص المفرد^(٥٦) والقصص المؤلف^(٥٧). وهي مظاهر سردية تقتضيها كما هو الأمر في فنون القصص عامّة قوانين النجاعة والاقتصاد اللغويّ والسرديّ وتخضع لتصورات الراوي وعظّمته السردية. وعلامات تصرّف الراوي في المكونات الحديثة والزمنية للمرويّ تكون جليّة في الخطاب ذاته (Genette, 1991) كما يبدو من هذا المقطع من "سيرة ابن طولون" لـ "لبلوي" (ق. 4 هـ / 10 م) :

"ازداد المستعين به سروراً، وأمر في الوقت لأحمد بن طولون بأنّ يدينار، وقال للخادم: "امض أنت بها إليه سرّاً [...] وإذا دخل إليّ في السّلمين أرنه". فأوصل إليه الخادم المال وعرفه الرسالة فحمد الله عزّ وجلّ على ذلك. فلمّا كان يوم السلام، ودخل مع الأولياء، حمز الخادم المستعين عليه حتّى رآه. فأشار إليه المستعين بالسلام. ولم يزل يفعل ذلك كلّما دخل إليه في السّلمين، ويوجّه إليه بالصلاة الوافرة في كلّ

وقت دفعة بعد دفعة، حتى حُنت حاله بذلك. وذهب له جارية اسمها مياس. فولدت له أبا الجيش في النصف من سحرهم سنة خمسين ومائتين^(٥).

ولئن كان ممكناً للراوي في القصص المرجعي أن يستعمل مختلف تلك الأساليب السردية، فإنه لا يمكن له أن يقتحم يواطن الشخصيات مثلما يستطيع الراوي التخيلي أن يقوم به. فالتبشير^(٦) الداعلي معيار من معايير التخيل. ولا مبرر للراوي المرجعي إضاعة نفسه شخصية أخرى غير ذاته وإبراز أفكارها إلا بإخبار الشخصية نفسها عن حالها وتعبيرها عما تفكر فيه. فهو مطالب دوماً بأن يذكر مصادره ويبرز معرفته بهذا الأمر أو ذلك (Genette, 1991).

وإن سعى المؤلف الراوي إلى ذكر مصادره وتوثيق مختلف عناصر محكيه ليتجلى في مظاهر عديدة مثل عرض رسائل أو خطب أو مقاطع من مقالات صحفية مدققة تواريخها وذاكرات مناسباتها والظروف التي حُثت بها، ومثل الاعتماد على رواية سخرين يروون ما كانوا شهوداً عليه، وهو ما يجعل السرد المرجعي متميزاً أحياناً بتعدد المستويات السردية^(٧). بل إن المؤلف قد يُرلق نفسه بصور شمسية لبعض الأشخاص أو الأمكنة أو الأشياء، وهذا ما نراه عند "نعمة" في سيرته الذاتية "سبحون" وفي السيرة التي كتبها عن حياة "جبران" بعنوان "جبران خليل جبران" وفي مذكرات "ثروت حكاية" بعنوان "مذكراتي في السياسة والثقافة". وقد يذهب التحقيق بالمؤلف في نصوص السرد المرجعي إلى الاستشهاد بنصوص أخرى تناولت الأحداث نفسها أو تحدثت عن الأشخاص أنفسهم. وهكذا يستحيل النص السرد^(٨) المرجعي فيغساء من الخطابات المتزعة، وإطاراً تجتمع فيه الكلمة والصورة، وخطاباً يقوم على توازن دقيق بين أدية السرد ومقصدية التوثيق والحجاج والإقناع.

لكن حديثنا عن خصائص مميزة للقصص المرجعي لا يعني أن الحدود بينه وبين القصص التخيلي حاسمة ومطلقة. ففي التجارب النصية لا يوجد تخيل صاف لا تصله بالواقع والتاريخ صلة، ولا تاريخ تبعد به اللغة ابتعاداً ثانياً عن نسج حبكة^(٩) أو استعمال أسلوب روائي. فالمرجعي والتخيلي متداخلان. ولا يتفرد أحدهما بخصائص لا يمكن للنمط الآخر محاكاتها. وإنما يوجد تبادل مستمر في الطرائق السردية. ومثلما نجد رواية اليوميات (Roman-journal) محاكية لليوميات الحقيقية، والرواية السيرية (Roman biographique) محتوية السيرة، والرواية السيرادية^(١٠) أو الرواية بضمير المتكلم^(١١) متبعة أنموذج السيرة الذاتية، نجد في بعض النصوص المرجعية أساليب من الوصف^(١٢)

والسرد معهودة في القصص التخيليّة، ومن أبرزها كشف الراوي أفكار الشخصيات والتعبير عمّا يمور في أعماقتها من انفعالات (Genette, 1991).

«الموازاة ذات الصلة» - تخييل، خطاب قصصيّ، راوي، سيرة، سيرة ذاتيّة، قارئ، قصص الرحلات، مؤلّف، محاكاة، مشكلة الواقع، مذكرات، ميثاق مرجعي، يوميات.
د . ب

قصص وقائعي راجع قصص مرجعي (Récit factuel/Factual Narrative)

قصيدة سرديّة Poème narratif/Narrative Poem

يطلق مصطلح القصيدة السردية على القصيدة التي تُبنى على السرد بما هو إنتاج لغويّ يضمّن برواية حدث^(٥١) أو أكثر، وهو ما يقتضي أن يشتمل النصّ الشعريّ على حكاية^(٥٢) أي على أحداث حقيقيّة أو متخيّلة تتعاقب وتشكّل موضوع الخطاب ومادته الأساسية.

والقصيدة السردية جنس جامع تندرج فيه القصيدة القصصيّة، وهي جنس فرعيّ هجين يقوم على تظافر الشكل الشعريّ والمحتوى القصصيّ، أي إنّ الحكاية في هذه الحالة تتوافر فيها المقومات الأساسية التي تشكّل عمود القصّة، وهي حسب السرديين ستة مقومات: أ- تنابع أحداث، ب- شخصيّة^(٥٣) أو أكثر، ج- تحويل مسانيد، د- حبكة^(٥٤)، هـ- عليّة سرديّة، و- تقويم نهائيّ^(٥٥) (J.M.Adam, 1992).

وتشمل القصيدة القصصيّة في الأدب الغربيّ أجناساً مختلفة مثل الملحمة^(٥٦) والحكاية المثلّيّة^(٥٧) والأقصوصة المنظومة (Nouvelle en vers) والرواية المنظومة (Roman en vers). أمّا في الشعر العربيّ القديم فإنّ القصّة لم تكن غاية في ذاتها إلّا في الحكايات المنظومة على ألسنة الحيوانات والتي ألّفت بتأثير «كليّة ودمنة». فقد نظم «أبان بن حميد اللاحقي» (ت 815 م.) كتاب «ابن المقفّع» واقتفى أثره «ابن الهيثميّة» (ت 1115 م) فوضع كتاب «نتائج الفطنة في نظم كليّة ودمنة» وألّف «الصادق والباغم» وهو يضمّ أراجيز عدد أياتها ألفا بيت. غير أنّ الحكاية المنظومة لا تمثّل في الشعر العربيّ القديم سوى ظاهرة ثانويّة أفرزها التنازع بين الشعر والنثر.

وفي العصر الحديث شاع الشعر القصصي في النصف الأول من القرن العشرين، بسبب تأثير الأدب الغربي. فأقبل عدد من الشعراء على كتابة القصيدة القصصية، نخص بالذكر منهم "أحمد شوقي" و"شيلي الملائم" و"خليل مطران" و"جميل صدقي الزهاوي". (عزيزة مريدن، 1984، حاتم الصكر، 1999، فتحي الترسى، 2006)

► المواد ذات الصلة: - جنس أدبي، قصة، قصة شعرية، حكاية، حكاية مثلية، ملحمة، ألفوريا.

ف. ن.

(Ellipsis Ellipsis)

قفل راجع إضمار

قواعد الاشتقاق والعمل

Règles de dérivation et d'action / Derivation of action rules

هذه العبارة من مصطلحات "تودوروف" (Todorov, 1966) عند دراسته الشخصيات⁽⁵⁾ القصصية ومحاولة شكلته علاقاتها. هذه العلاقات التي تبدو في الظاهر كثيرة التنوع يمكن أن تُرَدَّ إلى ثلاث: الرغبة والتواصل والمشاركة. ويعتبر الحب من أشهر تحفقات المقولة الأولى، والبوح من تحفقات الثانية، والمساعدة من تحفقات الثالثة. فكل العلاقات بين الشخصيات يمكن أن تتولد من تلك المقولات الثلاث غير ما يسميه "تودوروف" قاعدتي الاشتقاق: الأولى قاعدة التقابل (Règle d'opposition) والثانية قاعدة السلب (Règle du positif). فالقاعدة الأولى تتيح لنا أن نشق من كل مقولة عدداً من المقابلات. فالمحبة يقابلها الكره، والبوح أو الأسرار يقابله الكشف والفضح، والمساعدة يقابلها الاعتراض أو المراقبة. أمّا قاعدة السلب فتتيح اشتقاق وجوه أخرى مدارها على الانفعال. فالشخصية المُحبة قد تكون محبوبة أو تسعى إلى ذلك، والغادرة حيناً تكون مغدورة حيناً آخر. وقد دقق "تودوروف" هذه القواعد بأمرين. فمن جهة ينبغي أن يؤخذ في الاعتبار أن الظاهر من العلاقات قد لا يطابق الجوهر بالضرورة. فالحب قد يطن كرهاً والصداقة تعجب تفاقماً. ومن جهة أخرى يؤخذ في الاعتبار أيضاً

التفاوت بين الشخصيات في إنجاز عمل أو الاتصاف بصفة. فروابط الحب في الرواية^(٥٤) كثيرة، ولكن سلوك المحب مع المحبوب يختلف من شخصية إلى أخرى.

وقد لاحظ 'تودوروف' أن قاعدتي الاشتقاق لا تمكّنان إلا من وصف ثابت للعلاقات. ولذلك احتاج إلى صنف آخر من القواعد لوصف العلاقات في حيويتهما وتحولاتها، ومن ثم حركة القصة^(٥٥)، وسماه قواعد للعمل. ومن بين هذه القواعد التي رأها فاعلة في رواية 'العلاقات الخطرة' للكاتب الفرنسي 'لاكرو' أن الشخصية (أ) إذا كانت تحب (ب) فإنها تعمل على تحقيق الوجه الثاني من العلاقة، وهو أن تكون محبوبة من (ب). وإذا كان لـ(ب) و (ج) علاقة بـ(د) فإن (ب) إذا ما علم بأن العلاقة بين (ج) و(د) مماثلة للعلاقة بين (ب) و(د) تصرف ضد (ج).

ويعتبر 'تودوروف' أن شكلية العلاقات بين الشخصيات وفق هذه القواعد من شأنها أن تمهد السبيل إلى تأويل النص السردى^(٥٦) وأن تتيح مقارنة بين القوانين المنعكسة في العوالم الحكائية في مختلف النصوص.

■ المؤلفات الصلة. - بنية المثلين، شخصية، رواية، نوال القواعد، نص سردي.

ن . ب

قواعد المحادثة

Maximes conversationnelles/Conversational Maxims

يستخدم هذا المصطلح في مجالات كثيرة كسجال تحليل المحادثات الشفوية. وهو مستخدم، في النصوص السردية^(٥٧) التخيلية^(٥٨) لتحليل الحوارات^(٥٩) خاصة. ذلك أن الحوار، أي حوار، يخضع بصفة مبدئية لمنطق مزدوج يردّ إلى كونه محادثة وقطعة سردية في الآن نفسه (Mary-Annick Morel, 1983).

وتقوم قواعد المحادثة على فكرة خضوع الكلام المتبادل، شفويًا كان أو مكتوبًا، لمواضعات ضمنية أو مبدل عام يُتَظَر أن يحترمه كلّ من يشارك في المحادثة أو التواصل سمّاه 'غرايس' (Grice, 1979) "مبدأ التعاون" وصاغه في قوله: "ليكن إسهامك، في المرحلة التي يلتزمها المحادثة، موافقة لما يستوجب منك الهدف أو الوجهة المتفق عليها للتبادل"^(٦٠) القول الذي اتخرطت فيه*. وقد ميّز غرايس، في إطار هذا المبدل، أربع مقولات فرّعها إلى قواعد هي مقولات الكم والكيف والعلاقة والطريقة.

وتخصّص المقولة الأولى كمّ الأخبار الذي يجب توفيره ويمكن أن ترتبط بها القاعدتان الآتيتان:

- يجب أن يحوي إسهامك قفراً من الأخبار مما دلاً لما هو مطلوب إليك. فإذا قلت: "شخص ما بالباب" وأنت تعرف الزائر تكون قد أغلقت بالقاعدة.
- يجب ألا يتضمّن إسهامك كمّاً من الأخبار يفوق ما هو مطلوب إليك. وقاعدة غرايس هذه مثيرة للجدل. فقد يحتجّ بعضهم فلا يرى في توفير أخبار زائدة عن اللزوم عرقاً لمبدأ التعاون بل مجرد إضاعة للوقت. ولكنّ الأخبار الزائدة عن الحاجة قد تدخل اضطراباً على مجرى المحادثة فتغيّر وجهتها نحو جزئيات مرغوب عنها أو قد تقود إلى تأويلات مختلفة بخصوص مقاصد المتكلّم. وإجمالاً فوظيفة هذه القاعدة يمكن أن توفّيها قاعدة الملاءمة (Règle de Pertinence).

ويتعلّق بالمقولة الثانية قاعدة أساسيّة هي "ليطابق إسهامك الواقع" وقاعدتان فرعيتان: "لا تؤكّد ما تعتقد أنّه خاطئ" و"لا تؤكّد ما لا أدلّة لك على صحّته". وترتبط بمقولة العلاقة قاعدة وحيدة وهي: "تكلم في صلب الموضوع".

هذه المقولات تخصّص المقول، وصلتها لا تخفى بقوانين الخطاب^(٥) الأربعة الأولى التي ضبطها "ديكرو" (Ducrot, 1972). أمّا المقولة الأخيرة فتتعلّق بكيفيّة القول. وترتبط بالقاعدة الجوهرية: "كن واضحاً" قواعد ثانوية من قبيل: "أوجز دون إخلال" و"تجنّب اللبس" و"اجتنب الإيهام" و"كن منهجياً".

ويرى غرايس أنّه صاغ هذه القواعد مفترضاً أنّ هدف المحادثة المنشود هو النجاعة القصوى لتبادل المعلومات. وقد كانت قواعد متطوّراً لفراغات عديدة. وأثارت جدلاً كبيراً ولكن لم ينكر أحد أهمّيّتها. وقد اختلفت خاصّة بنظرية الوجهين (Théorie des faces) لعالم الاجتماع الأمريكي "غوفمان" (Goffman). ومفادها أنّ للإنسان، على المجاز، وجهين: أحدهما سلبيّ والآخر إيجابيّ وآتاه يكتيف، أثناء تواصله مع غيره، سلوكه الاجتماعيّ فيحرص على اللود عن حياضه (أو وجهه السلبيّ) وعلى دفع الآخرين إلى الاعتراف بالصورة التي يكوّنها عن نفسه (أي وجهه الإيجابيّ). هذا المسمى المزدوج يقوده إلى مراعاة الآخرين بالتلفظ إليهم عند "انتهاك" حياضهم (بالسؤال أو الأمر أو المقاطعة أو غيرها) وعدم الإساءة إلى وجههم الإيجابيّ مثلما يتبيّن من بداية هذا الحوار بين فقيه أحمى ووصيّ على ابن أخيه: "كان حقّ [عبد الحفيظ] جالساً على دكانته، يرتق جيّته الزرقاء، فأثاه الطالب صمد، والفتت نحوه وسلم، فردّ عليه السلام وسأله:

- مرحباً بك *نعم سيدي*.

- كلمة شامي تقولها لك.

- مرحباً.

تلمس المكان وجلس على حافة الدقانة وقال:

- ولد المولدي، الله يرحمه، حصل في العسكر. قال لي كلم عتي في العوض*.

(البشير خريّف، الدقلة في عراجينها).

فالفقبة سلم ثم طلب الإذن بالكلام مهوّناً موضوعه ومرجئاً إيّاه لأنه يعلم أنّ حضوره قطع خلوة مخاطبه (وجهه السلبي) وأنّ وساطته بين الأخ وعته قد تمنى أنّ العم لم يحفظ الوصية (وجه العم الإيجابي).

وقد تكلف مراعاة الآخرين المرة تقييداً تنازلات تُلجق بعض الضيم بوجهه الإيجابي كأن يعتذر مثلاً أي أن يقرّ بخطأ أو ذنب. ولكن عليه أن يتجنب أن تؤدي مراعاة الآخرين إلى الإضرار بأحد وجهيه أو بهما معاً. فالتواضع إذا تجاوز حدّه صار انضباعاً والمعاملة المبالغ فيها تلاصق النفاق (Meingoseca, 1990).

ويرى فرياس أنّ هذه القواعد غالباً ما تخرق. وعندئذ يلجأ المخاطب إلى الاستدلال على المخروق من القواعد بالاعتماد على مقام⁽⁶⁾ القول. فخرق قواعد المحادثة يتم مثلاً إذا ما أراد متكلّم ما الإساءة إلى مخاطبه. ويجب، لتبلغ الإساءة، أن يُشير صاحبها متلقياً أنّه يسيء إليه متعمداً. وفي هذه الحالة فإنّ المحادثات (أي الحوارات) في النصوص القصصية غالباً ما تنزع نحو السجال الذي كثيراً ما يساهم في تطوير الأحداث. فعلى سبيل المثال فإنّ جلّ الحكاية⁽⁶⁾ في رواية "البشير خريّف" "الدقلة في عراجينها" نجمت عن سجال بين عبد الحفيظ وصهره علي الزبيدي جاء فيه: "أجرت المراتان إلى السقيفة فسمعتا علي الزبيدي: [

-تفترج المرا وإلا نجيب عون شرعي

-وصوت حقة يجيّب:

-حتّى تفاهم على ايدين القاضي، أنت حاكم المرا وتاكل لها في رزيقها، لا قال

لك ربي. أنت قالس، انطس على روحك.

- قلت لك مرّق لي عيالي.

- قلت لك حاصيني على غلة خمسة سنين، واش عملت بها ؟ [...] نبيّعتك في

نخلك يا حلّوف [ختر]".

إنّ المتخاطبين يستغلّون هذه القواعد للتفكّن إلى المضمهر⁽⁶⁾ في الكلام. ورغم أنّها

ضمنية فهم مجبرون على احترامها إذا ما أرادوا أن يدور التبادل في حدود المواضع والأعراف السائدة إما في عالم البشر أو في العوالم التخيلية. إلا أن هذه القواعد غالباً ما يُتفوق بعضها في النصوص القصصية بسبب قيام هذه النصوص على التحوّل والصراع واللعب على الظاهر والباطن.

■ المودة ذات الصلة. - حوار قوانين الخطاب، مضمّن.

م. ن. ع.

قوانين الخطاب

Lots du discours/Discurso Maximo

قوانين الخطاب من مفاهيم تحليل الخطاب ومصطلحاته. وتستغلّها دارسو النصوص السردية^(٥٤) في تحليل الخطاب عامة والحوار^(٥٥) خاصة. فالتكلّم يخضع أثناء عملية التواصل مع غيره لجملة من الإكراهات كأن يمتنع عن تقديم معلومات مراعاة لأداب الكلام أو يُخفي، بسبب المقام^(٥٦)، مقاصده. لذلك يُضطرّ إلى أن يقول دون أن يقول أي إنّه يمتنّ كلامه الظاهر معاني لا يجرّ بها. وتسمح قوانين الخطاب التي تستمدّ علّة وجودها من هذه الإكراهات بتأويل معاني الكلام الضمنية انطلاقاً من معانيه الحرفية وأخذاً للمقام في الاعتبار.

وتتعلّق هذه القوانين إمّا بمحتوى الملفوظ أو بطريقة القول. ويختلف عددها من منظر إلى آخر. فهي، حسب ديكرود (Ducrot 1972) ستة: قانون الاستقصاء (Loi d'exhaustivité) ويقضي أن يمدّ المتكلّم متلقّي خطابه بأقصى ما يملك من معلومات حول موضوع الكلام (فقولك "بعض نصوص هذا الكتاب مهمة" يفيد أنّ سائر الفصول ليست كذلك)، وقانون الإخبار (Loi d'informativité) ويفترض جهل المتلقّي بمضمون الكلام (فقولك: "لم يأت غير عليّ" قد يفهم منه أنّك والمتلقّي تنتظران قدوم أكثر من شخص)، وقانون الإيجاز وهو حالة خاصة من القانون السابق ويقضي أن تتضمن كلّ معلومة مدرّجة في الملفوظ قيمة إخبارية، وقانون التلطيف وهو يجبر المتلقّي على تحميل الملفوظ معاني تتجاوز معناه الحرفي فقولك: "هذا الكتاب قليل الفائدة" قد يفيد في مقام معيّن أنّه خال من الفائدة وقانون الفائدة (Loi d'intérêt) ويقضي بالآ نقول للآخرين إلّا ما يفترض أنّه يثير اهتمامهم، وأخيراً قانون الترابط ويقضي أن يتعلّق الرابط بين ملفوظين بالمعنى (أي المعنى الحرفي) لا بالمقتضى^(٥٧).

ويميز مانغنو (Maingueneau, 1990) استناداً إلى كتاب "المضمّر" لـ "كريمات أوريكيوني" (Kerbel-Orecchini, 1986) ثلاثة مبادئ عامة جداً (مبدأ التعاون ومبدأ الملامة (Pertinence) ومبدأ الصدق (ويعني به أن يقول الإنسان ما يفكر فيه فعلاً) وقوانين أخصّ (قوانين الإخبار والاستقصاء والكيفيّة). أمّا "مبارير" و"ويلسن" فيعتبران ما يستيه بعضهم مبدأ الملامة قاعدة التبادل^(a) (Sperber & Wilson, 1973).

هذه القوانين قوانين ضمنية لا علاقة لها بقواعد النحو ولا بقواعد الأخلاق. ويفترض أنّها تُراعى في المكتوب وفي الشفوي. ووظيفتها إتاحة اشتقاق المعاني "المسكوت عنها" وبصفة عامة إعادة هيكلة التبادلات بشكل يحفظ انسجامها^(a) وعقلانيّتها ولطفها (Charadeau, Maingueneau, 2002).

« الموافقة ذات الصلة. - نصّ سرديّ، حوار، تلفّظ، مقام، مضمّر

كان

كتابة الأنا

Ecriture du Moi/The Encoding of "Self" in Narrative

يشير مصطلح "كتابة الأنا" إلى جنس جامع لضروب من الكتابة السردية تتبغذ ذات المؤلف^(١) مداراً لها وتقوم على التطابق الصريح بين أحوال السرد^(٢) الثلاثة : المؤلف والراوي^(٣) والشخصية^(٤). وتعدّ السيرة الذاتية^(٥) واليوميات الخاصة^(٦) والاعترافات^(٧) والرسم الذاتي^(٨) والمذكرات^(٩) من أشهر كتابات الأنا. فهذه الأشكال من الكتابة وإن اختلفت في ما بينها وتتنوع توظيفها تقنيات السرد^(١٠)، فإنها تلتقي في اعتماد حياة المؤلف مصدراً للكتابة ومادة لها وموضوعاً. وذلك بقصّ سيرته أو تسجيل ما يجري له من وقائع يوماً بيوم أو عرض ملامحه النفسية والجسدية أو استحضار ذكرياته عن الناس والمصر.

غير أنّ ذلك لا يعني أنّ كتابة الأنا منغمسة في عالم الذات متغلقة عليه. ففي نصوص من قبيل "الاعترافات" لـ"روسو" (Rousseau) و"مقالات" لـ"مونتاني" (Montaigne) و"اليوميات" لـ"أندريه جيد" (Gide) و"الأيام" لـ"طه حسين" و"سيمون" لـ"ميخائيل نعيمة" و"أوراق العمر" لـ"لويس عوض" مثلاً، انفتاح على الآخر، تطاوع لتضايها فكرية واجتماعية وسياسية وحضارية شغلت معاصري المؤلفين^(١١).

إنّ الارتكاز على الذات في هذه الكتابات يستلطن جدلاً بين الأنا والآخر والداخل والخارج والذاتي والموضوعي. ولا تمنى قوة الإحالة المرجعية^(١٢) في هذه الكتابات أنّها متعنمة الصلة بالتخييل^(١٣). فكثيراً ما اكتسبت ذات المؤلف^(١٤) أبعاداً نفسية ورمزية تنشأ داخل فعل الكتابة، وكثيراً ما ائتمت وقائع حياته بسمات تخيلية لم تكن لها في الواقع المرجعي التاريخي. ذلك أنّ الكتابة وإن جعلت همتها الأوّل التعريف بالذات وسرد قصة حياتها، هي دائماً خلق للذات وانبعث لها جديد.

«المواد ذات الصلة» - سيرة، سيرة ذاتية، يوميات خاصة، مذكرات، رسم ذاتي، نص، تخيل، سرد، أعوان السرد، مؤلف، راوي، شخصية.

م.آ.م

Chronotope/Chronotope

كروونوتوب

استعمل "ميخائيل باختين" (Bakhtin, 1978) مصطلح "كروونوتوب" في إطلاق حديثه عن الأنساق القصصية في تطورهما من العصر الإغريقي حتى المصور الحديثة. وقد وجد في مصطلح "كروونوتوب" وسيلة يجمع فيها بين عنصرين قصصيين هما: الكرونو (الزمن)، والتوبو (المكان). ومثال ذلك: «كان ياما كان... في كوخ... في عصر... في بلاد واق الواق». ويختص كروونوتوب المغامرة القصصية بالعلاقة التثنية المجردة بين الفضاء والزمان. لذلك، فكلّ تغير يطرأ على أحد العنصرين ينجّر عنه تغيير يطرأ على العنصر الآخر. ويوضح المثال التالي التلازم بين الزمان والمكان في العمل الروائي وارتباط الكروونوتوب بطبيعة الشخصية^(*) والعمل^(*) الذي تقوم به: «عقب منتصف الليل اخترق سميّد الصحراء، وفي الجانب الغربي من السماء شيء من القمر. وعلى مبعلة مائة متر من هضبة الفهرة صفّر ثلاثاً وراح ينتظر. لم يكن بدّ من أن يضرب ضربته أو يُجرّن (نجيب محفوظ، اللص والكلاب).

«المواد ذات الصلة» - فضاء، زمان، شخصية.

أ.م.م.م.م

Competence/Competence

كفاءة

الكفاءة عند "غريماس" (Grimas, 1966) هي أحد عناصر البرنامج السردية^(*). وإذا كان مدار الإنجاز^(*) على تحويل الحالات أي على عمل الذات الفاعلة^(*)، فإنّ مدار الكفاءة ليس على العمل ذاته بل على علاقة الذات الفاعلة بفعليها^(*). إنّ مركز الاهتمام هاهنا ليس التحوّل وأنّما هو التحوّل الجعدي (Transformation modale). فنقولنا: وعب السلطان الشاعر مالا، ليس كقولنا:

أراد السلطان أن يهب الشاعر مالا
أو رفض السلطان أن يهب الشاعر مالا
أو لم يستطع السلطان أن يهب الشاعر مالا
أو أكره السلطان على أن يهب الشاعر مالا

ففي الحالة الأولى ثمة إنجاز^(٥٤) أما في الحالات المماثلة فلا إنجاز، بل إنَّ فعل الذات الفاعلة يدور على امتلاك الكفاءة التي تتيح لها أن تحقق الإنجاز، وهي إرادة الفعل، ووجوب الفعل، والقدرة على الفعل، ومعرفة الفعل. وهنا يتغير الموضوع من المال إلى الإرادة أو الوجوب أو القدرة أو المعرفة، فيخرج عن كونه موضوع قيمة^(٥٥) إلى كونه موضوعاً جوهياً (Object modal). هذا التفسير في علاقة الذات الفاعلة بالفعل يصطلح عليه بكلمة التوجيه (Modalisation) الذي هو عملية من الدرجة الثانية لا يحوّل علاقة ذات الحالة^(٥٦) بالموضوع وإنما يُجري التحوّل على الذات الفاعلة التي تتولّى الاضطلاع بالتحوّل السردى. لذلك يُعتبر الإنجاز ضرباً من الفعل، في حين تُعتبر الكفاءة توجيهاً للفعل.

► الموازنات الصلة. - فعل، ذات حالة، ذات فاعلة، موضوع قيمة، برنامج سرديّ، إنجاز، توجيه.

م. ق.

Aparté/Aside

كلام انفرادي

هو وجه من وجوه المونولوج^(٥٧). ويندرج في نطاق الحوار^(٥٨) الذي يدور بين المتخاطبين. وهو في الأصل محدود من السنن الشقوية المشتقة من التقاليد المسرحية القائمة أساساً على الأقوال. ومن أهم خصائص الكلام الانفرادي أن يكون كلاماً معدولاً به عن السياق التخاطبي فلا يتفرج في سلسلة الأقوال الدائرة بين القائلين. ولذلك فهو قول أحادي يكون بانسحاب أحد القائلين بقوله فلا يسوقه إلى مخاطبه. وإنما يسوقه إلى نفسه. فيكون بذلك كلاماً أحادياً انفرادياً. وعندئذ يكون التواصل في مستوى آخر بين النعني والقارئ (Lacan-Mercier, 1989).

ويمكن أن نوضح ذلك بهذا المثال:

* قالت له: منذ يومين وأنت غائب، جلستُ إلى مائتي وكتبتُ لك خطاباً.

كان صامتاً مختفياً [...] قال لنفسه: * في هذا كله عنصر طفلي لم أبرا منه كنت ظلت نفسي قد برت * . (الخراط، رامة والثين).

الحوار دار بين شخصيتي رامة وسيفافيل تكلمت الأولى كلاماً اتجهت به إلى الثاني. أمّا هنا فيتكلّم كلاماً انفرادياً لم يتجه به إلى مخاطبته التي كانت تنتظر رداً على كلامها إليه.

» المواد ذات الصلة. - مونولوج، حوار، قارئ.

٢٠٢ خ

كلام غير مباشر راجع خطاب غير مباشر (*Discours indirect/Indirect Speech*)

كلام غير مباشر حرّ راجع خطاب غير مباشر حرّ

(*Discours indirect libre/Free Indirect Speech*)

كلام مباشر راجع خطاب مباشر (*Discours direct/Direct Speech*)

كلام مباشر حرّ راجع خطاب فوريّ (*Discours indirect/Indirect Speech*)

كلام معزول (*Phrase isolée/Isolated Speech*)

الكلام المعزول وجه من وجوه الأقوال المنطوقة، وهو من جنس الكلام الانفرادي المشتق من التكاليد المسرحيّة والخارج عن نظام الحوار الذي يدور عادة بين المتخاطبين. ولكننا نقف على نماذج منه في القصص القليلة والحديث. وهو كلام منطوق يعلن عنه الراوي فجأة في سياق السرد دون أن يكون هذا الكلام منخرطاً في

نطاق تخاطبي أي بين متحاورين. ولا يلبث الراوي أن يسترجع زمام السرد من الشخصية المتكلمة كلاماً موزوناً. ومن خصائص هذا النوع من الكلام ألا تكون له علاقة واضحة بالعالم الحكائي^(٥٠) ولا بالراوي وألا يكون له سياق قولّي واضح يتنزل فيه (Lene- Mercier, 1989).

» المودة ذات الصلة - كلام انفرادي، حوار، قصص، راوي، سرد، حكاية، شخصية.

٢٠٢ خ

كولاج

Collage/Collage

الكولاج في الأصل مصطلح ينتمي إلى فن الرسم ويعني إدماج مواد مختلفة من الواقع في اللوحة الفنية. فهو في جوهره عمل تركيبّي يمزج بين ما ينتمي إلى المتخيل وما ينتمي إلى الواقع. وقد ظهر هذا المصطلح لأول مرة سنة 1912 حين أقدم 'بيكاسو' (Picasso) و'براك' (Braque) على إقحام أوراق ملصقة في صلب لوحاتهما (Joëlle Gaudes- Tamine & Marie Claude Hubert, 1996).

ولم تلبث الرواية^(٥١) أن وظفت تقنية الكولاج واعتمدتها أداة من أدواتها السردية. ففي سنة 1930 أصدر 'ماكس أرنست' (Max Ernst) رواية بعنوان 'حلم فتاة صغيرة تهبط الدغول إلى 'كرمن' فأطلق عليها مصطلح 'رواية-كولاج'. ولما كان عسيراً إرفاق النصّ السردى^(٥٢) بمواد صلبة كالخشب والحديد والحجر ليصير من المستحيل إصدار النصّ^(٥٣) وتوزيعه في شكل كتاب، ارتكز الكولاج في النصوص السردية على إقحام مقتطفات من نصوص أخرى متنوعة كالرسائل والمقالات الصحفية والنصوص العلمية والتاريخية واليوميات والإعلانات وعناوين الأخبار، إضافة إلى الصور والرسوم البيانية والخرائط والجداول والنوتات الموسيقية والوصفات الطبية... ويمكن للنصّ السردى كذلك أن يقدم مختارات من نصوص سردية أخرى للمؤلف^(٥٤) نفسه أو لمؤلفين آخرين. لذلك يعدّ الكولاج مظهراً من مظاهر التناص^(٥٥) في النصّ السردى.

على أنّ الكولاج يمكن أن يضطلع بوظائف سردية أساسية في صلب الخطاب. فقد تكون النصوص الملصقة في النصّ السردى قصة فرعية تحيط بالقصة الأصلية من قبيل ما عمد إليه 'صنع الله إبراهيم' في روايته 'ذات' حين جعل الراوي النصوص الإعلامية المرافقة للسرد^(٥٦) والمستقلة بفصول خاصة بها، قصة^(٥٧) داخل القصة تضيء القصة

الأولى وتخفي على المتخيل بعداً مرجعياً وتؤطر الفردي (قصة الشخصية الرئيسية "ذات") في الجماعي (أخبار المجتمع والأحداث العامة). وقد تساهم النصوص الملصقة في تنوع زوايا السرد وتكسیر عيّنته وتنشيط القصة الأمّ إلى قصص فرعية متعدّدة متكاثرة من قبيل ما عهد إليه "إدوار الخراف" في روايات له كثيرة كـ"إسكندرني" و"فرقة الأحلام المظلمة" و"أبنية متطايرة". وينهض الكولاج عند هذا المؤلف بدور المراوحة بين الأزمنة ماضياً وحاضراً ومستقبلاً وعدم الحدود الفاصلة بينها.

ويمكن للكولاج، إلى ذلك، أن يسطّلع بدور هام في إنشاء دلالات النص وتوجيه القراءة التأويلية. فقد تقوم النصوص الملصقة مقام التفسير للنص التخييلي والتعليق عليه. وقد تجمّعها به علاقة المفارقة والمنافرة كما هو الشأن في رواية "ذات" لـ"صنع الله إبراهيم". فتكون للنص التخييلي أو يكون النص التخييلي لها، غريباً من التعليق الساعر التهكمي.

وأباً تكن وظائف الكولاج ودلالاته في النص السردية فإنه في كلّ الأحوال تعبير عن تعدّد المعنى وتداخل الأنساق وحوارية⁽⁴⁾ الأجناس.

• المواد ذات الصلة. - نص، سرد، ناعص، حوارية، رواية، قصة، مؤلف، وظيفة، قصة إطار، تخيل، جنس أدبي، حدث.

لام

Anisochronia/Anisochrony

لا توافق زمني

يقتل هذا المصطلح في قسم الزمن. وهو قسم من أقسام الخطاب القصصي^(١) الثلاثة: الزمن^(٢) والصيغة^(٣) والصوت^(٤) السردية. ويمثل الاتفاق الزمني وجهاً من وجوه المدة^(٥) الزمنية التي تستغرقها الأحداث^(٦) في الحكاية^(٧) والمدة التي تستغرقها في الخطاب. ويندرج الاتفاق الزمني في سرعة^(٨) السرد^(٩) التي تحدّد بالعلاقة بين مدة الحكاية المقيسة بالثواني والدقائق والساعات والدقائق والأشهر والسنين وبين طول النصّ المقدر بالأسطر والصفحات (Genette, 1972). وإطلاق مصطلح السرعة على المدة الزمنية المنظور فيها يرجع، بحسب "جونات"، إلى اعتبار العلاقة بين المقدار الزمني للحكاية والمقدار المكاني المتعلق بحجم الخطاب الذي ترد فيه أحداث هذه الحكاية. وإذا تحققّ الاتفاق الزمني^(١٠) الأقرب إلى أن يكون افتراضياً في الحوار فإنّ عدم التوافق الزمني هو القاعدة المتحكّمة في أشكال السرد. وهو حاصل بالاختلال بين المدة الزمنية الجارية في أحداث الحكاية وطول الخطاب الذي يحملها. ويتجلّى الاتفاق الزمني في صور سردية أربع هي:

المجمل^(١١) والإضمار^(١٢) والوقفة^(١٣) والمشهد^(١٤).

«الموافقات الصلة. - مشهد، إضمار، وقفة، مجمل، صوت، حكاية.

٢-٢ خ

لاحقة راجع لورتيكلا

(Analepses/Analeptics)

لا زمن

Achronie, Achrony

تطرق 'جونات' (Genette, 1972) إلى هذا المفهوم السردّي في سياق دراسته الزمن القصصيّ وتحديداً الترتيب الزمنيّ^(٥١). ويعرّف اللازمين بكونه انتفاء للزمن الواضحة حدوده من ناحية بداياته ونهاياته وتُمدد استراقه في القصة^(٥٢) بصفة عامة وفي الرواية^(٥٣) الحديثة بصفة خاصة من مثل رواية 'البحث عن الزمن الضائع' لـ 'مارسيل بروست'.

وقد ضبط 'جونات' هذه الظاهرة السردية في وجوه:

يتمثّل أولها في المفارقات الزمنية^(٥٤) المعقّدة من نحو الارتداد^(٥٥) والاستباق^(٥٦) يجيئان في أكثر من درجة. ومن نحو الاختلاط بين هاتين الظاهرتين السرديتين. فيكون الارتداد استباقياً (Analepses proleptiques) حين تذكر أحداث ماضية في صلب أحداث آتية متصلة بها، مثلما يظهر في هذا المثال:

'وفي الغرفة [...] رقدت على الكتبة الأسطبولي جنب مائدني [...] التي كنت أذاكر عليها دروسي [...] [4] انزلت قدمي إلى أرض ألف ليلة و ليلة ودخلتها [2] ولم أخرج منها حتى الآن [5] ذهبت فجأة إلى قديم الزمان وسالف العصر والأوان ودخلت قصر شهرهار ملك ساسان وأخيه شاه زمان ملك سمرقند والمعجم [...] وعلمنا عدت تجولت في شوارع بغداد متنكراً مع هارون الرشيد، وسمعت شجر الأغاني مع الموصللي وراحة القريضي [1] فتبقت واشتدعت وتوترت اليرغم النابض المتعصب [4] ومازلت أطفو وأغوص [5]' (إدوارد الخراط، ترايبا زعفران).

في هذا المقطع أزمنة كثيرة بلغت حدّ التعقيد فلذا اعتبرنا الزمن [5] هو زمن التلطف^(٥٧) تبين لنا أنّ للارتداد إلى الماضي بحسب زمن [5] درجات مختلفة هي (1، 2، 3، 4، 5). وهي الأزمنة التي سبقت زمن التلطف [5] وهي أزمنة النوم والمذاكرة والانزلاق إلى زمن ألف ليلة و ليلة والتقاء هارون الرشيد. ثم إنّ هذه الأزمنة تفقد تمثّلها للماضي لتلبس بحاضر المتكلّم إذ يقرّ بأنّه مازال حتى زمن [5] يعيش زمن ألف ليلة وليلة وزمن هارون الرشيد. وإذا نظرنا إلى النصّ باعتباره كلاماً يتحدث عن وقائع حلم جاز أن نعتبر أزمنة الارتداد أزمنة يحلم بها المتكلّم الشاب المتطلّع إلى عالم النساء.

أما ثاني وجوه اللازم فيتجسم في وحدات قصصية ليست فيها إحالة على زمن بعينه. وهي تلك الوحدات النصية التي ترد في النص السردي^(٥٦) وتكون مجالات لتعليقات الراوي^(٥٧) وتأملاته. وهي تلك التي يصر حصر منزلتها الزمنية (Genette, 1972) ومن نحو ذلك: 'أرى الولد صغير الجسم ساقاه رفيعتان في الثورت الأبيض الواسع وقمصمه مفتوح حيناً كأنما فيهما نظرة متألمة، مبتكرة كثيراً عن سنّه، وهو ينف في أول الصبح على حافة البحر الموحش عند المنفرة [...] أحسّ عبر السنين الطويلة بالندوة اللبنة تحت قدميه الحافيتين، والهواء المبلول على وجهه. وأجد أنّ الشوق، مثل نزوع الموج يرتقي على الشطّ ممدود اليدين بلا تحقق مثل انقطاع الماء مستغلاً بعد رحلة طويلة على ثبج العمر، ينكسر محسوراً أبداً إلى عرض اليمّ العميق، ولا يفتأ يعلو وينحسر حلمه بأنّي وبعود' (الخزّاط، ترايبها زعفران).

في هذا المقطع زمانان لا ينفكّ الواحد منهما من الآخر: زمن التذكّر وزمن المتذكّر. وهما مصوغان بصيغة المضارع المرجّح للدلالة على الحال. ولكنّه حال مطلق وليس حاضراً زمنياً إذ كيف يحسّ الكهل الندوة تحت قدميه عندما كان طفلاً، ثمّ إنّ تأملات الراوي وهو يذكر الطفل الذي كأنه لا يرتبط بزمن معيّن بما في ذلك زمن التلقّف^(٥٨).

وأما ثالث وجوه اللازم فمائل في ما يستبه "جونات" (نفسه) تأليفاً زمنياً^(٥٩). وهو ظاهرة سردية تجتمع فيها الأحداث اجتماعاً لا يخضع للتتابع وإنما يخضع لعلاقة تجاوز أو قرابة مكانية أو فرضية أو جغرافية. وهو ما يتجسم في هذا المثال: "وكذلك اتصلت أيام الصبيّ بين البيت والكتاب والمحكمة والمسجد وبيت المفتش وسجّال المعلماء وحفلات الذكر لا هي بالحلوة ولا هي بالمرّة" (طه حسين، الأيام).

► المواد ذات الصلة. - ترتيب زمنيّ، مقارعة زمنيّة، ارتداد، استباق، تأليف زمنيّ، خطاب قصصيّ.

ميم

مادة حكاية

Fable/Fable

استعمل الشكلائيون الروس^(٥٠) هذا المصطلح في نطاق تناولهم الشكلي لجنس القصص^(٥١) الذي ميزوا فيه بين جاثين في القصة هما المادة الحكائية والبناء القصصي (Sejor). فالمادة الحكائية عند "لخنياوم" هي عبارة عن المادة الأولية المكوّنة من الأحداث^(٥٢) التي تستخدم لتشكيل بناء القصة. والمادة الحكائية عند "نوماشفسكي" هي مجموع الأحداث المرتبط بعضها ببعض، وهي تلك التي تساق إلينا من خلال الأثر القصصي. ويمكن أن نعرض الأحداث، بحسب هذا الشكلائي، عرضاً يناسب نظامها الطبيعي، أي نظامها الزمني القائم على التابع ونظامها السببي دون اعتبار للطريقة التي بها أدرجت هذه الأحداث في القصة ونسقت (Todorov, 1965). أما البناء القصصي للأحداث المذكورة في النص^(٥٣) فقام بالسردي فيه ولا يتصور خارج نطاق صياغته.

ولم يعد مصطلح المادة الحكائية مستخدماً بحكم ما شهدته المفهوم من تطوّر. فلم يعد الأمر يتعلّق به في الدراسة السردية وإنما أصبح يتعلّق بمصطلح الحكاية^(٥٤) التي هي مجموع الأحداث التي تقوم بها الشخصيات في واقع معيّن.

ولا يمكن دراسة الحكاية خارج نطاق القصة التي تصاغ فيها. والحكاية كما ذهب إلى ذلك "تودوروف" (Todorov, 1966) لا توجد في مستوى الأحداث^(٥٥) نفسها خارج نطاق الخطاب. فما من حكاية إلّا وهي مدركة من قبل الراوي الذي يرويها.

► المودة ذات الصلة. - شكلائيون روس، قصص، حكاية، راوي.

Indices/Clues

مؤشرات

المؤشرات (Bardach, 1966) هي القسم الثاني من الوحدات السردية. وهذه الوحدات نوحان: الوظائف^(٥) وتهتم الأفعال^(٦)، والمؤشرات وتهتم الدلالة إذ لا يتم اكتشافها إلا من السياق^(٧).

والمؤشرات صفان:

- المؤشرات بحصر المعنى: وهي تحيل على طبع أو شعور أو جو أو مزاج أو فلسفة، ولها، دوماً، مداليل ضمنية إذ هي تفرض على القارئ^(٨) أن يتخككها لينتزع على الطبع أو المزاج أو غيرهما. ومثال ذلك الأوصاف الكثيرة التي أطلقها راوي 'مجرم رغم أنه' (على الدواعي، سهرت منه الليالي) على قاسم والشيخ: «جلس قاسم على مقعد في مؤخرة الحافلة [...] وأخذ في لت سجارة يدين ترتعشان [...] وأبصر قبالة شيخاً جالساً ملتجئاً في برنس أبيض تقى. يمتع يمتع. وكان الشيخ كمثل الشمع لا يدي حراكاً ولا يأبه لحركات المسافرين»، فجلوس قاسم في مؤخرة الحافلة، وارتعاش يديه سيضع، في لاحق الأقصوصة، أنهما دليل شعور الشخصية الرئيسة بالعزلة. وجمود الشيخ الوقور أمامها، وامتناعه عن رد التحية بشأن، سلفاً، عن الإحباط الذي يشعر به قاسم عندما يتأكد لديه، في آخر الأقصوصة، أن الشيخ أصم أبكم.

والمؤشرات وحدات دلالية محض لأنّها تحيل، على خلاف الوظائف بحصر المعنى، على مدلول لا على 'صلية'. ونتيجتها معلقة إلى ما بعد أي إنها جذولية. أمّا نتيجة الوظائف فلا تظهر إلا 'لاحقاً'. فهي، من هذه الناحية، نسقية. وبذلك تقتضي المؤشرات علاقة استمرارية، وتميز عن الكينونة، في حين أنّ الوظائف تستلزم علاقة كنائية، وتميز عن الفعل (Bardach, 1966). من ذلك أنّ جلوس شخصية ما إلى مكتب فغم عليه العديد من الهواتف الثابتة وحاسوب محمول لا دخل له في المكالمات الهاتفية التي تجريها مع طرف ما وإنما هو مؤشر على أنّ الشخصية صاحبة المكتب رئيس مدير عام لشركة كبيرة منظمّة. فالمكالمة هي من قبيل الوظائف التي سيظهر أثرها قريباً. أمّا فغامة المكتب فأثرها يبدو في لاحق القصة^(٩) وربما لا يعود إليها الراوي^(١٠) البتة وإنما يظنّ أثرها هذا افتراضياً.

ومن التخصّص ما تكون الوظائف فيه كثيرة، وهذا شأن الحكايات الشعبية. ومنها ما يكون حضور المؤشرات فيه قوياً. وهذا شأن الروايات النفسية.

- المبهرات^(١١): ومن شأنها التصريف ورسم المكان والزمان أو تقديمهما.

► المؤلف ذات الصلة. - مخبر، مساعد، نواة، وظيفة.

أ.س.

مؤلف

Auteur/Author

للفظ "المؤلف" في العربية، قديماً، صلة بالكتابة وبالأثر تصنيفاً ووضوحاً. ولذلك فالمؤلف هو الضامن كتاباته. وتطور هذا المفهوم، اليوم، فأصبح المؤلف هدف الرقابة الكامن مما يفرض عليه توقيع آثاره. وموازاة هذا الفرض يطالب المؤلفون بحقوقهم في ملكية آثارهم. وهو ما لم يكن محل إجماع. فتمة من يرى أنّ الأثر لا ينتمي إلى أحد بعينه مادام موضوعاً من لغة ومن أفكار هي ملك مشاع بين الناس جميعاً. وثمة، في المقابل، من يرى أنّ الأثر "تأليف" قام نتيجة عمل أنجزه فرد أو جماعة معينة. ومن ثم فهو قابل لأن يملك ويكافأ.

وقد اتخذت المواقف من المؤلف اتجاهات شتى. فـ "فلااديمير بروب" (Propp, 1970, 1928) يادر إلى تحليل الحكاية المعجبة⁽⁸⁾ من دون أن يؤخر عدم معرفته بمؤلفها في النتائج التي توصل إليها. وكذا فعل البيوتون. فـ "كلود ليفي شتراوس" (Levi-Strauss, 1958) و "غريماس" (Greimas, 1966) مثلاً درساً أصحلاً هي بالأساس بلا مؤلفين من دون أن يمسّ ذلك بجوهر التحليل الذي قاما به. فمتوال الفواعل⁽⁹⁾ لدى "غريماس"، مثلاً، لا يأخذ في الاعتبار المؤلف ولا القارئ⁽¹⁰⁾ إذ عالم الأثر الأصغر مكتفٍ بذاته.

ولعلّ هذا الموقف شجع "رولان بارت" (Barthes, 1968) فأعلن عن موت المؤلف داعياً إلى وجوب نشأة "نقد جديد" ومقاربة للآثار تتخلص من البحث غير المجدي عن نيات المؤلف. وقد تبوّى في "خفيف اللسان" (1984) موقفاً شكلياً صارماً عتلاً زعم مع مالارميه (Mallarmé) أنّ اللغة هي التي تتكلم، لا المؤلف.

ولتبت هذه الأطروحة صدى. فقد اعتبر بعض المنظرين أنّ اللسان وحده هو الذي يفرض قانونه. وهو الذي يحمل مستمليه جميعهم على الخضوع لمنطقه. وهو الذي يهيكل النصّوس. وكلّ ذلك، بالطبع، يؤدّي إلى استبعاد المؤلف الذي لا يرى فيه "بارت" إلا ناسخاً لا قدرة له إلا على محاكاة حركة سابقة. وقد برّته تكمن في مزج

الكتابات بعضها ببعض ومضاداً إحداهما بالأخرى على نحو يستحيل معه الاعتماد على أيّ منها. فالمؤلف لا يبتدع شيئاً. فليس له من شغل سوى ترميق النصوص والخضوع لقوانين اللسان والجنس الأدبي.

وموت المؤلف هو متاعب للتبشير بميلاد القارئ^(٥٠). فقد ظلّ المؤلف، زمناً طويلاً، هاجساً بالنسبة إلى القارئ إذ على هذا القارئ أن يذهب وجوباً إلى الدلالة الأحادية التي ساقها المؤلف في أثره وكان، من ثمّ، الضامن لها .

وقد تراجع "بارت" (Barthes, 1973) عن هذا الموقف الذي يورّيه بكونه كان يتطلع، من حيث هو قارئ، إلى استخلاص صورة للمؤلف. وينسجم موقفه هذا مع ما عرضه "ميشال فوكو" (Michel Foucault, 1969) من أطروحة قوامها أنّ المؤلف وظيفة تساعد على تنظيم عالم الخطاب وأنّ اسم المؤلف ينهض بدور العلامة المميزة لصفاء الآثار التي أنفها من تلك الآثار التي تُجهل هوية أصحابها أو يقتصر مؤلفوها إلى الشهرة. وابتداع "فوكو" مفهوم المؤلف الوظيفة حمى النصّ من التوالد اللانهائي للمعنى. وأصبح من غير الميسور للقارئ أن يمتلك النصّ امتلاكاً مطلقاً. وذهب "أمبرنو إيكو" (Umberto Eco, 1958)، في إطار تعريفه بـ "المؤلف النموذجي"^(٥١)، إلى اعتبار المؤلف فرضية تأويلية ينشئها القارئ.

وقد أدّى تغيّر الموقف من المؤلف إلى ظهور مصطلحات رام من ورثها أصحابها التدقيق وإعادة الاعتبار إلى المؤلف، الكائن الاجتماعي. ومن هذه المصطلحات المؤلف الواقعي^(٥٢). وهو، حسب "ياب لتفالت" (Linfelt, 1989)، منشئ الأثر الأدبي. وهو شخصيّة لها تاريخٌ وسيرةٌ وتعيش في عالم البشر حيث مستقلة عن النصّ الذي تبذع. وهو شخصيّة ثابتة في الفترة الزمنية التي فيها ينشئ إبداعه هذا. وقد ضيقت "لتفالت" ترسيمة حدّد بموجبها أصناف المؤلفين الواقعيين والتخييليين وأصناف القراء الذين يشاركونهم في مستوى الظهور. فمقابل المؤلف الواقعي^(٥٣) ثمة القارئ الواقعي^(٥٤). ومقابل المؤلف المجرّد^(٥٥) ثمة القارئ المجرّد^(٥٦). ومقابل الراوي التخييلي^(٥٧) يحضر المرويّ له التخييلي^(٥٨). ومقابل الممثل^(٥٩) يحضر الممثل^(٦٠) أيضاً.

وبهذا حصل في مفهوم المؤلف تطوّر. فمن إقرار بوجوده ورمز الدلالة به إلى تنقيبه تماماً وإعلان موته. لكنّ اعتبار المؤلف وظيفة تسمح بتنظيم عالم الخطاب أحاد إليه الاعتبار وجعل الدارسين يبحثون له عن صيغ وجوده المختلفة ودلالاته المتعدّدة.

► المواد ذات الصلة. - مؤلف مقطعي، مؤلف ضمني، مؤلف مجرّد، مؤلف واقعي.

مؤلف ضمني راجع مؤلف مقترض

(Auteur implicite/Implied Author)

مؤلف فعلي راجع مؤلف

(Auteur concret/Concrete Author)

مؤلف مجرد راجع مؤلف مقترض

(Auteur abstrait/Abstract Author)

مؤلف معني راجع مؤلف مقترض

(Auteur impliqué/Implicated author)

مؤلف مقترض

Auteur impliqué/Implied Author

استُخدم لهذا المفهوم مصطلح المؤلف الضمني⁽⁵⁴⁾ اعتماداً على المصطلح الفرنسي (Auteur implicite) الذي، هو بدوره، ترجمة للمصطلح الإنكليزي (Implied author). ويرى "جونات" (Genette, 1983) أنّ ترجمة هذا المصطلح خاطئة. فاستُخدمت مصطلح المؤلف المقترض. وذلك للدلالة على الصورة التي يتخيّلها المؤلف لنفسه فيسقطها على الأثر. وهذه الصورة هي أثناء الثانية أي تلك الأنا المحيطة التي يجب أن تكون أصدق من أنا الوعي السطحية. وهي غير تلك الأنا التي تظهر في عاداتنا وحيواتنا في المجتمع. وهذه الصورة المسقطّة هي المؤلف وقد أعاد القارئ⁽⁵⁵⁾ إنشاء إيان عليّة القراءة بوصف هذا المؤلف هو ذات اللفظ⁽⁵⁶⁾ الأساسية في النص. فالمؤلف يسقط في نصّه صوراً صادقة، إن قليلاً وإن كثيراً، تظهر آثارها في مختلف الشخصيات التي تحضر في النص كما لو كانت أنوار للمؤلف مجردة. والقارئ مدعوّ ضمناً إلى التماهي مع أيّ منها. ولهذا القارئ أن يستتج استنتاجاً غير مباشر موقف المؤلف التأويلي أو الإيديولوجي من خلال ما اختاره هذا المؤلف من عالم قصصيّ مميّز وما فضله من موضوعات وأساليب ومواقف إيديولوجية يعرضها الأعران التخيليين: الراوي⁽⁵⁷⁾ والمرويّ له⁽⁵⁸⁾ والمبتلون⁽⁵⁹⁾، أولئك الذين قد يكونون لسان حال هذا المؤلف المقترض.

وهذا المؤلف، إذ يتكلم النصّ تنظيمه الخاص، يتحمل مسؤولية حضور هذا الجزء من الحكاية وغياب ذلك (Ducrot & Todorov, 1972).

إلا أنّ "المؤلف المقتضى" لم يحظ بالاعتراف به رغم كونه بصرّ، في الكثير من النصوص، على الارتفاع بأنّه المثاليّة أمام القارئ إلى صفّ الأنا العليا، ورغم كونه يتظاهر بالامتحاء⁽⁶⁾ من نفسه، إلى أقصى درجة، ويعطي انطباعاً بأنّ الرغبات الأثمة لشخصياته لا علاقة لها البتّة برغباته الخاصة. ولم يكن لهذا المؤلف المقتضى أن يقبله النقد النفسي. فهذا النقد لا يعترف بغير الإنسان.

وقد وجد "جورنات" (Genette, 1983) في إنفاطة المسؤولية الإيديولوجيّة والأسلوبية والغفلة بالمؤلف المقتضى من دون المؤلف الواقعي⁽⁶⁾ تشدداً غير ذي مبرر. ورأى في هذا الصنيع سقوفاً من الشكلاية في الملائكة. لكنّ "باب لتضلت" (Linafelt, 1989) دافع عن التمييز بين المؤلفين الواقعي والمقتضى بقصد خدمة النظريّة السردية والتحليل العملي. وضرب لذلك مثلاً اختلاف ما بين الموقف الإيديولوجي للمؤلف الواقعي وموقفه في آثاره القصصيّة شأن "بلزاك". وعنده "امبرنو ليكو" (Eco, 1983) إذ أقرّ للمؤلف المقتضى بوظيفة رئيسيّة يستلزمها "الفرضيّة التأويليّة" التي ينشأها القارئ. ويستلزمها "ليكو" هذا القارئ "مقتضى" أيضاً لأنّ ما ينطبق عليه ينطبق على المؤلف نفسه. فالمؤلف يعدّ له هو أيضاً فرضيّة تأويليّة، أي يشتقّ له صورة يسعى إلى أن يثبتها في نفسه. فيتحقق "التعاون التأويلي" من تبادل الأدوار بين المؤلف والقارئ المقتضيين هذين.

وبهذا يبدو أنّ النظريّة الأدبية قد حسنت أمر المؤلف فتحت الارتباط بين المؤلف الواقعي والمؤلف المقتضى. إلا أنّ المبالغة في نفي الصلة بين المؤلفين قد تسببت في الإكثار من الأعران المتوط بهم إنتاج النصّ السرد⁽⁶⁾، من ناحية، وفي نفي المسؤولية عن يكتب لإصاقتها بأنّها ثابته متعالية عن الأنا الراعية الحقيقيّة، من ناحية أخرى.

المواضع الصلة. - مؤلف، مؤلف ضمني، مؤلف مجرد، مؤلف واقعي، راي، قارئ مقتضى.

مؤلف والعمي راجع مؤلف فعلي

(Auteur réel/Real Author)

مبأر

Focalist/Focalized

المبأر مصطلح من مصطلحات مقولة المصيفة^(٥٠) اشتقت ميك بال (Mieke Bal, 1977) من مصطلح جونات (Genette, 1972) التبشير^(٥١). وهو موضوع التبشير أي المرجع الذي يتركز عليه إدراك المبئر^(٥٢) (Rabatel, 1998). فهو بهذا المعنى مكوّن من مكوّنات العالم الممثل سواء كان شخصية^(٥٣) أو مكاناً^(٥٤) أو زماناً أو حدثاً^(٥٥). وقد يكون المبأر نمط خطاب فنقول "الوصف"^(٥٦) المبأر و"السرد"^(٥٧) المبأر و"السرد غير المبأر" (Genette, 1983). وغالباً ما يختلف المبأر عن المبئر كان تبئر شخصية ما شخصية أخرى أو مكاناً نحلّ به لأوّل مرّة. إلّا أنّ المبأر والمبئر قد يتطابقان كما في هذا المثال: "التفت وضاح إلى البلور. رأى صورته منعكسة فيه. شعره أسود قصير، يبدو مخلوقاً منذ زمن وجيز، جبينه منخفض يحفره غطّان أظفّان. عيناء السوداوان غارتان في محجرتيهما تحت الحاجبين الكثيفين، وباردتان كفّيتين من زجاج" (هشام القروي، أعمدة الجنون السبعة).

«المؤلف ذات الصلة. - صيغة، تبئر، مبئر، تمثيل، شخصية.

ع ٥ م

مبأر له راجع انقظر مبئر

(Focalisateur/Focalizer)

مبئر

Focalisateur/Focalizer

استنّ "جونات" (Genette, 1972) مصطلح التبشير^(٥٨). ومنه اشتقت ميك بال (Bal, 1977) مصطلح المبئر. ويصّرف إليه داخل النصّ السردى^(٥٩) بالإجابة عن السؤال: "من يرى؟" (Genette, 1972) أو بالأحرى "من يُدرك؟" أو "أين تقع بؤرة الإدراك؟" (Genette, 1983). ويُطلق على المبئر تسميات عديدة منها الرائي والمفرك ونات الإدراك ونات

الوعي وذات التبشير ومركز توجيه القارئ^(٥٦). ويسمى في السرديات^(٥٧) التلقائية مثلثاً (Rabatel, 1998).

ويكون المبتدئ، عادة، أحد الثنين: الراوي^(٥٨) أو شخصية^(٥٩) من الشخصيات المشاركة. وإذا ما كان السرد^(٦٠) بضمير المتكلم فيمكن أن يكون الراوي الذي يسرد أحداثاً ماضية أن يقتصر على نقل هذه الأحداث من وجهة نظره^(٦١) بوصفه شخصية كما فعل الراوي الشيخ ميخائيل وهو يتحدث عن البني حسيّة جارتها أيام بدايات مراهقته: "قالت لي مرة، وهي لا تنظر إليّ، إنها تسافر في الليل، وتروح بعيداً جداً وأن سفر الليل متعب ولا تطلع له شمس. وخيل إليّ أنّي فهمت وأنها ربما تلعب إلى محطة مصر ونفسي الليل مسافرة في القطار وتعود قبل الصبح. وكنت أصنق هذا وأعرف في الوقت نفسه أنها لا تترك البيت أبداً" (إدوار الخراط، ترايبا زعفران).

ويمكن للراوي أن يجمع، في مواضع، بين دورَي الراوي والمبتدئ بل يمكن له أن يروي وأن يكون مبتدئاً يتضمّن تبشيره وجهة نظر مبتدئ ثان هو الشخصية كما في قول الشيخ ميخائيل: "كنت أفكر أنّها أنّ توتو بنت خالي يونان، وكنت أتصور أنّ أمّ توتو هي زوجته بشكل ما، ولم أسأل" (نفسه). فضمير المتكلم المفرد يؤكّد أنّ الراوي هو ميخائيل الشيخ. والشيخ يتلخّر وجهة نظره طفلاً وينقلها ولكنه يخالفها. فقد تقدّمت به السنّ وتأكّد أنّه كان واحداً. فما يجمع بين عماله وأمّ توتو لم يكن رباط الزواج ولا رباطاً شياً.

وفي حالة السرد بهذا الضمير وتحديد في حالة القصّ التذكيري^(٦٢) يمكن أن يظهر مبتدئ ثالث هو "الروائي العظيم"^(٦٣) (Genette, 1972). ويكون ذلك حين ترد معلومات لا يمكن نسبتها إلى الشخصية المشاركة ولا إلى الشخصية نفسها وقد أصبحت رابطة ماضية الخاصّ مثلما يتبيّن من هذا الشاهد: "وسمعتُ [الشابّ ميخائيل] صوتاً مبحوحاً أجشّ من الحشيش، لم أرَ من صاحبه، أو صاحبه" (الخراط، ترايبا زعفران). فالذي عرف، على وجه اليقين، أنّ الحشيش هو سبب البهّة والجمّة ليس الشخصية ولا الراوي وإنما هو الروائي العظيم أي "إدوار الخراط".

ومهما يكن المبتدئ فهو عون ينقل المبادرات^(٦٤) مباشرة إلى عون نظير له نسميه بال (Bal, 1977) المبادر له^(٦٥). ولا يعلو هذا العون أن يكون دوراً يتضمّنه المرويّ له^(٦٦).

المواد ذات الصلة. - صيغة، تبشير، نصّ سرديّ، سرديات، راوي، وجهة نظر، قصّ تذكيري، تعدّد الصيغ.

مبنى حكايتي راجع مائة حكايتية

(Fable/Fable)

مقتالية سرية راجع مقطع سردي

(Séquence/Sequence)

متخلل جذري راجع موتيف

(Motif/Motif)

متخيل

Imaginaire/Imaginary

استُعملَ هذا المصطلح في مجال نقد الشعر وتحليله في ما يُصاغ في النصوص الشعرية من صور. والأصل في استخدام الصورة أن يجري في سياق تمثيل الأشياء لكي تُرى. ولذلك كان عماد هذه الصورة التشبيه والاستمارة التي هي وجهٌ مختزلٌ للتشبيه. وقد يفتقر عبداً المشابهة أحياناً فلا تنتج الصورة حيثظ في الاستمارة ولا في التشبيه، وإنما تندرج في ما يُسمّى "الجرجاني" تخيلاً قوامه "ما يُثبت في الشاعرُ أمراً هو غير ثابت أصلاً ويذهي دعوى لا طريق إلى تحصيلها ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويُريها ما لا تَرى. فأما الاستمارة فإنَّ سبيلها سبيلُ الكلام المحذوف حتى أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت فائله وهو يُثبتُ أمراً عقلياً صحيحاً ويذهي دعوى لها سنخٌ في العقل" (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة).

ولكن مفهوم الصورة تغير تغيراً جذرياً لا سيما في نطاق الشعر الرومنطيقي وما جاء بعده من تيارات أدبية حداثية ملأها على عدم قيام الصورة على التمثيل^(٥) والمشابهة. فالصورة في هذا النطاق لا تُحيل على شيء خارج نطاق النص^(٦). وهو ما ينتج عنه تمقّد المعنى وعدم اقتصاره على شيء بعينه دون غيره.

وفي هذا السياق يتنزل مصطلح المتخيل. وهو مصطلح لا يرتبط بصورة بعينها، وإنما يتنزل في النص الأدبي جميعه بحيث يكون المتخيل مرتبطاً بحركة الصور في النص وتبايناتها وإيحاءاتها وإمكانات دلالتها ضمن مبدأ التماسك النصي (Derrid, 1960).

وعلى هذا الأساس يتحَقَّد المتخيل بنمط ترجّبه من العلاقات القائمة بين الصور داخل النصّ كلّ. وهي علاقات يحصل بها ما يُسمّى الانسجام^(٥) الحميم كما يقتضيه الأدب الحديث.

ولا بدّ من ملاحظة أنّ المتخيل لا يقتصر على النصّ الشعريّ المخلص بل يشمل النصوص السردية^(٥) المثبّقة بالصور والمجرى فيها المتخيل الذي كثيراً ما يوازي منطق القصص يضحّمه ويرسّمه ويعتقه كما في رواية "الخراط" رامة والتّين^(٥) التي فيها يبرّر صورة التّين متحكّمة في بناء الرواية ومطلقها.

فالمتخيل في "رامة والتّين" مائل في صورة التّين الرمز الأسطوريّ الذي يجسده الوحش يترقّد ذكره من بداية النصّ الروائيّ حتّى نهايته ليرمز إلى الحواجز التي تُحوّل دون التواصل الحقيقيّ بين رامة وميخائيل الذي غلب عليه هذا التّين. وللملك كثيراً ما يبرّد ذكره غالباً على العاشق، ممكناً منه تمكّناً، وهو في مواضع كثيرة في رامة والتّين^(٥): "التّين يتملّص من وخزائب الوقع الحاذ الذي تتركه سنان الطعنات"، "من أسنان التّين المفروزة في قلبي تونغ وترت سيقان البوص الكثة الداكنة الخضرة"، "هذا التّين في داخلي يخللني، يفلت مني، أحسّه آخر غريباً وغريباً لصيقاً بالكبد كم حاولت أن أنكره".

❖ المواءمات الصلة - انسجام، تمثيل، نصّ، نصّ سرديّ.

٢٠٢. غ.

(*Isodidétique/Isodiagetic*)

متشاكل الحكي راجع توالق حكاثي

(*Allocataire/Addressée*)

متلقّظ له راجع مقول له

(*Co-énonciateur/Co-énonciator*)

متلقّظ مشارك راجع مقول له

مثنى راجع مقول له

(Receiver/Receiver)

متن حكايتي راجع ملّة حكايتيّة

(Fable/Fable)

متواليّة سرديّة راجع مقطع سرديّ

(Séquence/Sequence)

مجمّل

Sommaire/Summary

يطلق هذا المصطلح على مواضع في القصة يرد السرد فيها مختصراً، وللمجمل شكلان: مجمل الأفعال ومجمل الأقوال. وقد اكتسب هذا المصطلح مع 'جournات' (Genette, 1972, 1983) في سياق دراسته سرعة⁽⁸⁾ القصة معنى زمنيّاً، فأطلقه على الحركة السردية⁽⁹⁾ المتمثلة في اختزال وقائع قد تستغرق أياماً أو أشهراً أو أعواماً في حيز من الزمن قد يمتدّ على بضعة أسطر أو فقرات أو صفحات دون تفصيل للأعمال⁽¹⁰⁾ أو الأقوال، كما في قول الراوي في موسم الهجرة إلى الشمال: 'عدت إلى أهليّ بها سادتي بعد غيبة طويلة، سبعة أعوام على وجه التحديد، كنت خلالها، أنعم في أوروبا، تعلّمت الكثير، وغاب عني الكثير، ولكنّ تلك قصة أخرى' (الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال). فوظيفة المجمل إذن هي اختصار الأحداث⁽¹¹⁾ غير الهامّة للإسراع في القصة والتحكّم في النسق السردية. غير أنّ سرعة هذه الحركة على خلاف الحركات السردية الأخرى متغيّرة غير ثابتة، ذلك أنّه بإمكان المؤلف أن يجمّل، على سبيل المثال، وقائع مدّة زمنيّة من الحكاية تستغرق شهراً في بضعة أسطر مثلاً يمكنه إجمالها في بضعة صفحات، وذلك وفقاً لمطلّبات تنظيم الخطاب القصصية⁽¹²⁾.

«المواضع الصلّة... زمن القصة، سرعة، مدّة، توافق زمنيّ، لا توافق زمنيّ، حركات سردية، مشهد»

مفهوم المحاكاة قديمٌ قدم الإغريق. وقد حدّ "أفلاطون" المحاكاة بأنّها سعي الشاعر إلى الإيهام بكونه ليس هو الذي يتكلّم، وإنّما هي شخصيّة أخرى تتكلّم. والمحاكاة، لديه، تقيض "القصّ" أو "السرّد المخصّص"^(٥٤) حيث يتكلّم الشاعر باسمه الخاصّ ولا يسمّى إلى الإقناع بأنّ أحداً غيره يتكلّم. ولم يمنع حدّ "أفلاطون" المحاكاة من حملها عليها باعتبارها تولّد أوهاماً وتصرّف الانتباه عن الواقع الملموس بتخييلها الوهم حقيقتاً. أمّا "أرسطو"، وإن لم يفرّد للمحاكاة تعريفاً ضالماً في كتابه فنّ الشعر (بندوي، ١٣٨٠)، فقد خلّق نشأة الفنون كائنات بها، واقتصر على القول: "إنّ المحاكاة ملكة إبداعية في الإنسان تظهر منذ الطفولة. والإنسان يخطف عن سائر الحيوان في كونه أكثر المغلوقات استعداداً للمحاكاة. فيها يكتسب معارفه الأولى وفيها يجد الناس لذّة. ويقود هذا التعريف إلى تبيين المراحل التي تمرّ بها المحاكاة في جنس أدبيّ"^(٥٥) معنّد كاتراجيديا على سبيل المثال. وهذه المراحل هي بناء الحكمة^(٥٦) وتمثيل الفعل الإنسانيّ أوّلًا وترتيب الأحداث^(٥٧) وتنظيمها وتشكيلها الفنيّ ثانياً والأثر الناشئ في السامع أو المشاهد أي تحقيق التعرّف والتطهير أخيراً.

والمحاكاة ليست نسخاً للموجود ولا نقلاً للواقع بقدر ما هي خلق وإبداع بما أنّها تحويل الواقع إلى صور. وتسمّي الفنون القائمة على المحاكاة بعضها من بعض بما تعيد إليه من وسائل وموضوعات وأساليب. ولهذه المميّزات أثر في نظرية الأجناس الأدبية كبير. فالملمحة محاكاة لموضوع نبيل صيغ سرفاً فيه يتكلّم الشاعر ويضطلع برواية الأحداث. والباروديا أو المحاكاة الساخرة^(٥٨) هي ما كان له الصيغة نفسها ولكنّ موضوعه وضعيّ. والتراجيديا هي ما كان محاكاةً لموضوع نبيل وصيغ صياغةً دراميةً فيها تتكلّم الشخصيات. وعلى تقيضها تأتي الملهاة التي لها الصيغة الدرامية نفسها لكنّ موضوعها المضحّي وضعيّ.

وقد تجلّت الاهتمام بمفهوم المحاكاة حديثاً في مجال دراسة الخطاب القصصيّ^(٥٩)، وتحديداً في مجال مقارنة الصيغة^(٦٠)، وبالذات في المسافة^(٦١). فقد حصّن "إيريك أورباخ" (Erich Auerbach, 1946) المحاكاة بكتاب تناول فيه تمثيل^(٦٢) الواقع في الأدب الغربيّ. وأحييت نظرية الرواية في التقليد الأنجلوساكسونيّ مفهوم المحاكاة حينما استعملت للتعبير عنه مصطلح "العرض" (Showing) في مقابل "السرّد" (Telling).

وقد أبدى "جنونات" (Genette, 1972) تحفظه إزاء المطابقة بين "العرض"

و"المحاكاة" لأنَّ القصة^(٥٤)، حسب، لا يمكنها البتة أن "تعرض" أو "تحاكي" وإنما قدرها أن تسرد. فالسرد^(٥٥)، شفوياً كان أو مكتوباً، نتاج اللغة. واللغة تعني من دون أن تحاكي. وإذا كانت محاكاة الأفعال باللفظ من قبيل الوهم فالأقوال وحدها يمكن أن تحاكي.

وتتعلق المحاكاة في النص السرد^(٥٦) متى توافر معطيان اثنان هما كمية المعلومة السردية أي مقدار ما تكون عليه القصة^(٥٧) من بسط وتفصيل من ناحية، واتساع^(٥٨) الراوي أو ناقل المعلومة أي حضوره الأدنى من ناحية أخرى. فالعرض لا يمكنه إلا أن يكون طريقة في السرد سمّتها الرئيسة تقديم أكثر ما يمكن من المعلومات بأقل ما يمكن من تدخل الراوي. وهذا يعني أنَّ العلاقة بين كمية المعلومات وحضور ناقلها علاقة تناسب عكسي، إذ بقدر ما يقل حضور الراوي وتنضمّ كمّية المعلومات تكون المحاكاة. وبقدر ما تكثر هذه الكمّية ويزيد حضور الراوي يكون السرد.

ويشير حدّ المحاكاة في الوقت نفسه قضيتين تتعلق أولاً بسرعة^(٥٩) السرد. فكلّما كبرت كمّية المعلومات تباطأت سرعة النص، وتتصل ثانياً بالصوت^(٦٠) أي بدرجة حضور الراوي في النص.

► المواد ذات الصلة. - سرد، سرعة، صوت، صيغة، قصة، مسافة.

أ.س.

Parodie/Parody

محاكاة ساخرة

المحاكاة الساخرة نصّ ناسخ^(٦١) يحوّر موضوع النصّ السابق^(٦٢) دون أن يغيّر أسلوبه. وقد نبت "جونات" (Genette, 1982) لتكون المحاكاة الساخرة تنتمي إلى الشبكة الرباعية التي يسطرها "أرسطو" للأجناس الشعرية في كتابه "فن الشعر" والتي صنّفها حسب معيارين اثنين هما رفعة الموضوع أخلاقياً واجتماعياً أو وضاعته من ناحية وصيغة التمثيل^(٦٣) السردية أو صيغته الدرامية من ناحية أخرى. فكان له من تقاطع المبرزين الخمسة بوصفها عملاً رفيعاً في صيغة درامية والمملحة باعتبارها عملاً رفيعاً في صيغة سردية والمملحة بما هي عملٌ وضيع في صيغة درامية. أمّا العمل الضيع في الصيغة السردية فلم يمثل له "أرسطو" إلا بالإحالة على قنار يسطّرها مباشرة لفظ "الفاروديا" أو "الباروديا".

ونقّص، من خلال الدراسة التأليّة للمصطلح أنّ المقصود به "الفناء نشاراً".
والمحاكاة الساخرة تتم بأحد شكلين اثنين:

(٥٠) إنّنا بالحفاظ، ما أمكن، على أسلوب النصّ الرفيع وتطبيقه على موضوع وضيع. وهذه هي المحاكاة الساخرة الصرفة. من ذلك أنّ ما ورد في القرآن من قول زكريّا لمرمى العلاء وودّعا عليه: «قال يا مريم أتى لك هذا قالت هو من عند الله» (آل عمران، 37/3) تلقّنه "الجاحظ" وأورده حرقاً على لسان مريم الصنّاع وزوجها: «قال لها زوجها أتى لك هذا يا مريم؟ قالت: هو من عند الله». (الجاحظ، الاختلاء).

لقد عاد "الجاحظ" في هذا الشاهد بأسلوب القرآن من مداره المقدّس إلى مدار فنيوي. والمحاكاة هنا ساخرة ساخرة مأثما من تطابق اسمي الإمرأتين، لكنّ الأولى أتت فعلاً إنّ بدا فرياً فقد زكّته السماء في حين أنّ الثانية جاءت بصنيع بشريّ هو في حرف المجتمع والزوج مردول.

(٥١) وإنّا بإبداع نصّ لاحق (٥٢) جديد يُنسج فيه على منوال أسلوب الملحمة (٥٣) الرفيع. وذلك لتطبيق هذا الأسلوب على موضوع وضيع. وهذه هي المعارضة البطوليّة الهزليّة (Pastiche héroïco-comique). ومثالها معارضة "أبي الملاء المعري" هازلاً رسالة ابن القارح الجائّة إليه. فقد كتب "رسالة الغفران" وجعل فيها ابن القارح الورع زنديقاً.

ويشارك شكلاً المحاكاة الساخرة هذان في سخرتّهما من الملحمة (أو ربّما من أيّ جنس رفيع أو جادّ صيغته التمثيليّة سرديّة). وتُشجّ هذه السخرية من الفصل ما بين نصّ الملحمة وأسلوبها من ناحية وروحها أي محتواها البطوليّ من ناحية أخرى. من ذلك محاكاة "بديع الزمان الهمذاني" ساخراً السند فقله: «حدثنا عيسى بن هشام قال...» يحوّل السند من مجال النصّ المقدّس إلى مجال المقامّة (٥٤) الأدبيّ. ومن مجال الحقيقة إلى مجال التخيل (٥٥).

وللمحاكاة الساخرة، في العصر الحديث، شكلان: أوّلهما المحاكاة الساخرة الدنيا. وتتمثّل في استعادة حرّية نصّ معروف قصد إكسابه دلالةً جديدة فيها بعدّ ساخر. وذلك باللعب على الكلمات حسب الحاجة والإمكان. أمّا ثاني الشكلين فهو المحاكاة الساخرة الأنيقة أو الموجزة وتتمثّل في شاهد انحرف عن معناه أو سياقه (٥٦) انحرافه عن رفعة. ومثال ذلك قول "المعري" في "رسالة الغفران": «ويؤبى "ثابتة بني جعدة" على "أبي بصير" فيضربه بكوز من ذهب. فيقول -أصلح الله به وعلى يديه- لا عربدة في الجنان»، وقوله أيضاً: «فيريد قلبه الله لولده -أن يصلح بين التعماء- فما وقع تشديده إنّ هو إلّا دعاء هو في ظاهره جادّ لكّته في السياق» (٥٧) البعيد الذي ورد فيه ساخر.

« المواقف الصلة - تنجر هزلي، ملحمة.

أ.س.

(Instance narrative/Narrative Instance)

محفل سردي راجع عون سردي

محور للتواتر راجع تشاغل

Informant (s)/Informant (s)

مُخبر (مخبرات)

المخبر فرغ من المؤشرات^(*) التي هي القسم الثاني من الوحدات السردية (Barthes, 1966). ويهتم المخبر بالتعريف وتحديد الإطارين المكاني والزمني. وهو معطى خالص، دالّ بنفسه مباشرة، ويوفر معرفة جاهزة. ومثال ذلك قول الراوي في القصيدة "مجرم رغم أنه": فوارتمى قاسم على مقعده مغمض الأجزاء، وهو يقول:

- «لَا حَتَّى هَذَا لَقَدْ كُنْتُ أَشْكُرُ بِلَوَايَ إِلَى أَصَمِّ أَبْكُمْ!». وتحركت دواليب اللطافة. (علي الدوحاجي، سهرت منه الليالي). فوصف قرين قاسم بالأصمّ الأبكم يعني حرمان قاسم من المساعدة على تخفي أزمته وهو الذي جاء يبحث عنها لديه.

وقد يمتزج المخبر بالمؤشر امتزاجاً حراً كما هو الحال في البورتريه (الرسم الذاتي)^(*) فيه تتجاوز دون إكراه معطيات تشغل بالحالة المنيّة وسماتٍ تتعلّق بالطبع. ومن قبيل ذلك قول راوي "قنديل أم هاشم" عن نعيمة، فتاة إسماعيل السمر: «سمعا [نعيمة] تقول هامة:

- يا أمّ هاشم: يا ستارة على الولايا، لا تنظي عينيك ولا تشيحي بوجهك. تُعدّ إليك يد مسترحمة فخفيها [...]. متى يُحمى المقنّر علي؟ أيرضيك أنّ جسدي ليس منّي، فما أشعر بالألم وهو يتنهش نهشاً. [...] أفيطول الأمد، أم رحمة الله قريب [هكذا]

ووضعت الفتاة شفتيها على سور المقام. ليست هذه القبلية من تجاربتها، بل من قلبها (يحيى حقي، قنديل أم هاشم).

لقد اجتمع في هذه الملفوظات مخبر ومؤشر ممترجين. فتعيمة هي معشوقة

إسماعيل وقد سبق للرواية القصيرة^(٤٥) أن تَبْهت على ذلك. واسترحام نعيمة أم هاشم مرَّه إلى كونها بِنْتاً فاضلةً. فهي مكرهَةٌ على ما تأتيه من صنيع راجيةً في انقائه ما وسعها. والمخير والمؤثر هذان يعرَّزان لغة إسماعيل بمعشوقته ويخفَّان من ضيقه بها.

ووظيفة المخبرات ضعيفة. فالحدث مثلاً عن عمر الشخصية^(٤٦) يرسخ التخيّل^(٤٧) في الواقع. وهو ما يعني أنّ المخبر أداة لتوكيد الأبعاد الواقعية.

► المولّد ذات الصلة. - مؤثّر، مساعد، نواة، وظيفة.

١.س.

مُدَّة

Duration (Speed)

تمثّل المدّة إلى جانب الترتيب^(٤٨) والتواتر^(٤٩) إحدى المقولات الثلاث التي تدرس وفقها العلاقات بين زمن الحكاية^(٥٠) وزمن الخطاب^(٥١). وتقوم دراسة المدّة على مقارنة الفترة الزمنية التي تستغرقها الأحداث^(٥٢) في الحكاية بالمدّة الزمنية التي تستغرقها روايتها في الخطاب. وإذا كانت هذه المقارنة ممكنة في القصة^(٥٣) الشفوية فإنها في القصة المكتوبة تصطبغ بصعوبة أساسية تعود إلى أنّه ليس بالإمكان قياس مدّة لقصة من القصص، فما يطلق عليه هذا الاسم لا يفهم أن يكون الزمن الضروري لقراءتها، وهو زمن يختلف باختلاف الإجازات الفردية. ويقرّر "جونات"^(٥٤) (Genette, 1972) أنّ هذه الصعوبة لا يمكن حلّها ولكن بالإمكان إعمالها. ذلك أنّ السمة المفيدة في هذا المجال مستقلة في الواقع عن سرعة إنجاز القراءة (عدد الصفحات التي يمكن أن تُقرأ في فترة زمنية محدّدة) وإنّما هي سرعة أخرى سرّية تتحدّد بالعلاقة بين مدّة الحكاية وطول النصّ (ساعة من الحكاية في كفا صفحة من النصّ^(٥٥)). ومن ثمة فإنّ السمة المفيدة هي سرعة^(٥٦) القصة أو سرّعاتها باعتبار التغيرات التي تطرأ على نسق^(٥٧) "سردي". وهذا ما دعا "جونات" إلى التخلّي عن استخدام مصطلح "المدّة" ليستبدله بمصطلح "السرعة"^(٥٨).

(Genette, 1938).

► المولّد ذات الصلة. - سرعة، زمن القصة، زمنية زائفة، حكاية.

ق. د.

مدى

Portée/Reach

استخدم "جيرار جونان" (Genette, 1972) مصطلح "مدى" في بحث الترتيب الزمني^(٤٠) وفي سياق دراسة المفارقات الزمنية^(٤١). وقد أطلق مصطلح "المدى" على المسافة الزمنية التي تفصل الارتداد^(٤٢) أو الاستباق^(٤٣) عن اللحظة التي توقفت فيها الحكاية^(٤٤) لتفسح في المجال للمفارقة الزمنية. ففي هذا المثال من أقصوصة "أرغص ليالي": "لا يستطيع أن يتحجج ويترك باب الشيخ عبد المجيد، لأنه أول الأمس فقط دلع الرجل من فوق مدار الساعة فأوقعه في الحوض، وأضحك عليه الشارد والوارد لما دب الخلاف بينهما على مصاريف إصلاح الساعة. ومن ساعتها ولسان الشيخ لا يلافظ لسانه" (يوسف إدريس، أرغص ليالي) يتخذ مدى الارتداد يومين.

«المواد ذات الصلة: - ترتيب، مفارقة زمنية، ارتداد، استباق، سعة.

ف. ن.

هديك راجع مبدئ

(Perceant/Perceiver)

مدى راجع سعة

(Amplitude/Amplitude)

الامتداد راجع سعة

(Amplitude/Amplitude)

مذكرات

Mémoires/Memories

هي جنس^(٥٤) من أجناس القصص المرحجي^(٥٥) الوقائعي، إذ يُفترض أنها تقول ما حدث فعلاً وتزعم الصلوق والدقة ضمن ميثاق مرجعي^(٥٦) معلن منذ العنوان أو في التامحة^(٥٧).

وكتابة المذكرات نشأت في أوروبا قبل أن تنتشر في مختلف الآداب، إذ منذ أواخر القرن 15 ظهرت مذكرات أعلام من وزراء وقادة جيوش وأشخاص مقرّبين من الملوك أو صانعي القرار تروي تفاصيل فترة تاريخية عاشها الكاتب بأحداثها وأسمائها وحوادث قراراتها السياسية أو العسكرية وثقلاتها المختلفة. وبفعل هذا الكشف عن الخفايا والأسرار، ظلّت نصوص كثيرة مخطوطة وسريّة لم تنشر إلا بعد وفاة صاحبها بزمان طويل أحياناً. ومن أبرز أصحاب المذكرات منذ القرن 17م "مدام لاغايات" (Mme La Fayette) و"لاروشفوكو" (La Rochefoucauld) و"ريشليو" (Richelieu) و"رلز" (Retz) و"سان سيمون" (Saint-Simon).

وكثيراً ما يقع الخلط بين المذكرات والسيرة الذاتية^(٥٨) التي تُجعل فيها الذات الكاتبة نفسها موضوعاً للكتابة، وتتحدّث عن التاريخ ومنه تاريخها الخاص. وقد ظهر مصطلح "المذكرات" في الفرنسية وغيرها من اللغات الأوروبية قبل مصطلح "السيرة الذاتية" بقرون. ولما كانت المذكرات تعني منذ البداية جنساً من الكتابة جامعاً بدرجات متفاوتة بين السرد التاريخي الوقائعي وسرد جوانب من قصة الحياة الذاتية، فقد كُتبت نصوص من السيرة الذاتية في الآداب الأوروبية حتى منتصف القرن 20م تحت عنوان المذكرات، بل إنّ ذبوع المصطلح وتواتره قد سمحاً أيضاً بالانزلاق في الاستعمال من السرد المرحجي إلى السرد التخيلي. فعند القرن 18م حصلت روايات عديدة في عناوينها مصطلح المذكرات مثل رواية "بريفو" (Prevost) التي بعنوان "مذكرات رجل نبيل ومغامراته" (1728) ورواية "الكونتيسة دي سيغور" بعنوان "مذكرات حمار" (1860). ونجد ذلك أيضاً عند "فلوير" و"بلزاك" وغيرهما. وفي الأدب العربي الحديث أمثلة عديدة من التوسع في الاستعمال، فمذكرات الشامي نعت من البوميّات^(٥٩)، و"مذكرات طييبة" عنوان رواية لـ"لسمعاوي" و"مذكرات مالك بن الربيع" عنوان ديوان شعري لـ"يوسف الصايغ".

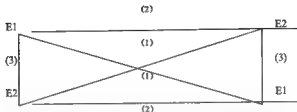
إنّ كاتب المذكرات حاضر في نصّه مؤلفاً^(٦٠) ورواية^(٦١) وشخصية^(٦٢) فاعلة. وقد يكون مجرد شاهد على الأحداث المروية أو فاعلاً من الفواعل الرئيسيين فيها. ولكّنه معني بتذكّر ما كان شاهداً عليه من التاريخ العام وروايته، وليس مقتصرأ على تاريخه الشخصي. فالعام مقدّم على الخاص في المذكرات. والذات حاضرة في غضمّ علاقات

اجتماعية وسياسية وثقافية. بيد أن كاتب المذكرات، وإن التزم أمام قرائه بسرد ما كان شاهداً عليه ومشاركاً فيه ولداً حريصاً على الموضوعية بذكر التواريخ واستعمال الوثائق، لا يروي الأحداث العامة في الحقيقة إلا من زاوية شخصية. ولذلك قد ينتبه القارئ قليلاً أو كثيراً إلى أن وراء خطاب الموضوعية ومظاهرها مواقف ذاتية وروى فردية وأشكالات من التمجيد الشخصي وإدعاء مساهمة خاصة في مسار التاريخ قد تفيض على الحقيقة والواقع. وربما انتبه القارئ أيضاً إلى شروب من التزييف والاستعمال الماكر للشهادات والوثائق والصمت المريب عن أحداث أو أشخاص أو أقوال.

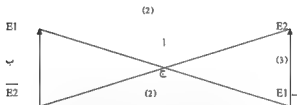
وقد تروي المذكرات أحداث فترة قصيرة من حياة الكاتب شأن كتاب "نوال السعداوي" "مذكراتي في سجن النساء" (1982) الذي نشرته بعد فترة سجنها أواخر سنة 1981 معزّرة فيه تجربة ذاتية وجماعية لمعارضي حكم "السادات". وقد تروي المذكرات فترة طويلة من التاريخ الشخصي والعائلي. وقد تُكتب وتُنشر بعد انتهاء الأحداث بزمان طویل شأن كتاب ثروت عكاشة "مذكراتي في السياسة والثقافة" (1988) الذي روى فيه ما كان شاهداً عليه ومشاركاً فيه من أحداث عاشتها مصر من الأربعينيات حتى وفاة عبد الناصر.

ونصوص المذكرات لا تتفاوت في الزمن الحداثي المعرفي والزمن الفاصل بين الأحداث وسردها فحسب، وإنما تتباين أيضاً في الموضوع. فبعضها سياسي وبعضها حربي أو ثقافي أو أدبي أو غير ذلك. ويتخذ المؤلفون أيضاً أشكالاً عديدة من الرد^(٤٤). فنجد المتابعة الزمنية الدقيقة أحياناً أو الميل إلى التبويب الغرضي الذي لا يهمل التوقيفات التاريخية. ونجد السرد الجاف الذي يثار سرد المؤرخين والسرد الذي لا تنجلي أدبيته في لغته فحسب وإنما أيضاً بما يتخلله من وصف^(٤٥) للأشياء والأمكنة^(٤٦) والأشخاص وحوارات^(٤٧) وتحليلات اجتماعية ونفسية وتأملات وشواهد أدبية وفلسفية وغيرها. وثراء النصوص متصل طردياً باتساع الفترة الروية وتعقدها وثراف ثقافة المؤلف ونجته الحياتية.

وتبدو ميراث المؤلفين المعلنة والخفية متنوّعة. فإذا كان الحليث عن واجب الشهادة والتعريف بما بقي مجهولاً وكشف بعض الخفايا وإبراز الدروس والعبر تعتبر معهودة في فواتح^(٤٨) المذكرات، فإن المؤلف قد لا يخفي عزمه على المشاركة في جدل دائر الإقناع بأطروحات على نقيض أطروحات أخرى. وهنا بالإضافة إلى رغبة غفية عند بعض المؤلفين في تلميع الصورة الخاصة وتخليد العمل اللاتني، أو تشويه آخرين وكشف المستور من أعمالهم حقيقة أو زيفاً. وهذا الدافع الأخير قد يُفسّر بقاء



بحيث إنَّ المحور (1) يعني الطرفين المتناقضين، أو علاقة التناقض، والمحور (2) يعض الطرفين المتضادين، أي علاقة التضاد. وتعلق المحور (3) بطرفي علاقة التضمن أو علاقة التكامل. وداخل المربع يتعين أن يتبع المسار توجيهاً محدداً يمكن أن يكون على هذا النحو:



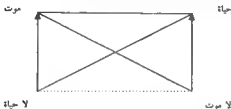
الخط الأول: أ. $E1 \rightarrow E1$: عملية نفي (définition)، علاقة تناقض.
ب: $E1 \rightarrow E1$: عملية إثبات (assertion) ذات بعد اتصالي.

الخط الثاني: ج: $E2 \rightarrow E2$: عملية نفي.
ب: $E1 \rightarrow E1$: عملية إثبات.

إنَّ اختيار قطب الانطلاق ووجهة المسار السروي الذي يترتب عليه إمكانان من إبراز ما تختص به منظومة القيم (axiologie) التي تكرسها الفلسفة.

وقد درس 'غريغاس' (Greimas, 1966) على هذا الأساس عالم 'برنانوس'

(Bernanos) وأدى به ذلك إلى استنتاج مفاده أنّ عدداً من قصص هذا المؤلف تخضع لمسارين في مرتب سيميائي مفاده على الحياة والموت:



المسار الأول: حياة ؟ لا حياة ؟ موت: وهو يعني الرضى (النفى) والخضوع أو الامتثال (الإثبات).

المسار الثاني: موت ؟ لا موت ؟ حياة ؟: وهو يعني التمرد (نفى آخر) والقبول أو الرضى (إثبات).

ومن هنا يتحقق "هرماس" في التحليل ليدرج المسار الأول في سياق الكذب، والمسار الثاني في سياق الحقيقة.

وعلى هذا النحو فإنّ المرتب السيميائي يُلخّص البنية الأولية للدلالة ويرتبط ارتباطاً وثيقاً مع مستوى البنية السردية وما تقوم عليه من مقاطع سردية^(٥).

➤ المواءمة ذات الصلة: - مستوى العمق، مقطع سرديّ، مسار سرديّ.

٢. ق.

Destinataire/Addresser

مرسل

برز مصطلح المرسل في منتصف القرن العشرين ليكون نظير المرسل إليه^(٥) دالاً على مصدر الإرسال في قانون الخطاب (Le Robert, 1992). والمرسل مصطلح أساسي في ترميزة "ياكوبسون" (Jakobson, 1963) المختصة للتواصل اللساني. وهو يُفيد المخاطب. وقد يُطلق أيضاً على اليات. ذلك أنّ اليات هو من يُصدر رسالة مُتجزة وفق قواعد ترميز مخصوصة (Grinss et Courtès, 1979).

وقد يُطلق عليه في عمليّة التخاطب ولا سيما في الحوار^(a) مصطلح المتكلم (أو القائل) (Charudeau et Maingueneau, 2002). وقد يُسمّى أيضاً المُتلفّظ (Énonciateur). وذلك عندما يكون فاعلاً^(a) ضمنيّاً في الملفوظ. أمّا عندما يرد مُعلنًا كأن يستدلّ عليه بضمير المتكلم المفرد فإنّه يُعرف بالراوي^(a) (Van Den Heuvel, 1985). والمرسل، بوصفه فاعلاً من فواعل السرد، عون قارّ في محور التواصل (المعرفة) يفضّل في متوال الفواعل^(a) مع سائر الفواعل (المرسل إليه والذات والموضوع والمُساعد^(a) والمُعرقل^(a)) بالبرنامج السردّي^(a). والمرسل هو مصدر الفعل ومُعرّب الذات في هذا الفعل. وتقتضي مهمّته صيانة القيم من خلال الحرص على تبليغها إلى المُرسَل إليه. وبذلك يتبوّأ منزلة أرقى من المُرسَل إليه الذي يكون تابعاً له (Greimas, 1973).

» المواءمات الصلة. - مرسل إليه، راوي، متوال الفواعل، برنامج سرديّ.

ع.ع

Destinataire/Receiver

مُرسل إليه

يعود استخدام مصطلح "مُرسل إليه" إلى سنة 1829. فقد أطلق في فرنسا عندئذ على من كان أرسل إليه شيء ما من قبيل رسالة أو إرساليّة. والمُرسل إليه مصطلح أساسي في ترميزة "ياكسون" (Jakobson, 1963) المخصّصة للتواصل اللساني. وهو يُفيد المخاطب. وقد يُطلق أيضاً على المتلقّي (Récepteur). ذلك أنّ المُتلقّي هو من يستقبل الرسالة ويفكّ رموزها (Greimas et Courtés, 1979).

وقد يُسمّى المُرسَل إليه أيضاً المُتلفّظ إليه (Énonciataire) وذلك حين يكون فاعلاً ضمنيّاً في الملفوظ. أمّا في صورة وروده مُعلنًا ومُستدلاًّ عليه في الخطاب بضمير المخاطب مثلاً فإنّه يُعرف بالمرويّ له^(a) (Van Den Heuvel, 1985). وقد يُطلق عليه في عمليّة التخاطب ولا سيما في الحوار^(a) تسمية المقول له^(a) (Charudeau et Maingueneau, 2002).

والمُرسل إليه عون قارّ في محور التواصل. وهو الذي يتلقّى موضوع الرّغبة (Greimas, 1973).

» المواءمات الصلة. - مرويّ له، مقول له.

ع.ع

مركز توجيه القارئ راجع مبتدئ

(Centre d'orientation du lecteur/Reader Orientation Center)

(Portée/Renach)

مروي راجع مدي

(Narré/Narrated)

مروي راجع حكاية

Narrative/Narratee

مروي له

ابتدع جوناث (1972) هذا المصطلح للدلالة على صورة القارئ^(٥٦) المرتسمة في النص^(٥٧)، ويقصد به تحديداً المون السرد^(٥٨) الذي يُوجّه إليه الراوي^(٥٩) مرويّه إن بصفة مُعلنة أو مُضمرّة. وهو لديه كائن مُتخيّل ينزل في المُستوى السرد^(٦٠) الذي ينزل فيه الراوي (Genette, 1972). وهو لذلك مُستقلّ عن القارئ الواقعي^(٦١) استقلال الراوي عن المؤلف الواقعي^(٦٢) (Genette Prince, 1973). وللمرويّ له علامات وأصناف ووظائف:

– أمّا علاماته فمنها ما يُحيل عليه مُباشرة من قبيل صيغ المُخاطب والصيغ الدالّة على مرويّ له خصوصي وغيرها. ومنها ما يُحيل عليه بصفة غير مُباشرة مثل ضميري المُتكلم والغائب والمُشيرات وصيغ النداء والاستفهام والتعجب والنفي والإثبات (Prince, 1973).

– وأمّا أصنافه فتتعيّن حسب "جوناث" (Genette, 1972) من جهة بالمستوى الذي يحتلّه: فإنّما أن يكون مرويّاً له من خارج الحكاية بإمكانه التماهي والقارئ المُفترض^(٦٣) وإنّما أن يكون مرويّاً له مضمناً في الحكاية. وتتعيّن أصنافه من جهة أخرى بعلاقته بالحكاية^(٦٤): كأن يكون مشاركاً فيها (من قبيل شيريار في "ألف ليلة وليلة" وهو ينصت إلى سرد^(٦٥) شيراز) أو أن يكون غير مشارك. ويكون قارئاً على امتداد النصّ السرد^(٦٦) وقد يتغيّر من فصل إلى آخر. وقد يكون فرداً أو جماعة.

وإذا كان جوناث قد خعّص المرويّ له بهذين الصنفين دون سواهما فإنّ بعض

اندارمين كجوف (1993) مثلاً قد حاول تمييز وجوه ثلاثة للمروي له تتجلى من خلال مستويي الحكاية والقصّة. أولها 'المروي' له - الشخصية' الذي يسطع بدور في الحكاية وهو الذي يسير لدى جونات المروي له المضمّن في الحكاية. وأمّا ثانيها فهو 'مروي' له مستدعي' (Narrataire invoqué) يحيل على قارئ غفل، دون حوية حقيقتية، يتوجّه إليه الراوي أثناء قصّه. وهو ليس شخصية في الحكاية ولا القارئ المفترض في النصّ وإنّما هو تلمّة تستخدم للفت انتباه القارئ ورسم أفق انتظار مخصوص. أمّا الوجه الثالث فهو 'مروي' له ممحوظ' (Narrataire effacé) لا يوصف ولا يسمّى إلاّ أنّه حاضر ضمناً من خلال ما يفترضه الراوي من معرفة وقيم لدى متلقّي نصّه. وإنّ هذا المروي له الممحوظ ليساهر المروي له من خارج الحكاية لدى 'جونات'. وإذا كان المروي له - الشخصية حسب 'جوف' مكوناً من مكونات الحكاية فإنّ المروي له المستدعي لا يبدو أن يكون خلقاً روائياً بإمكان القارئ الواقعي ألا يتماهى معه مطلقاً. وتباً لذلك، يكون المروي له من خارج الحكاية دوراً يقترحه النصّ على القارئ وهو بالتالي نموذج لكلّ قارئ مجرد^(٥١) أو مفترض^(٥٢) أو مقتضى^(٥٣).

- وأمّا وظائفه، فيضطلع بوظيفة الوساطة (Fonction de médiation) التي يكون فيها همزة وصل بين الراوي والقارئ^(٥٤)، ويؤدّي أيضاً وظائف أخرى من قبيل وظيفة التمييز (Fonction de caractérisation) التي تتجلى من خلال إسهامه في بلورة صورة الراوي ووظيفة السرد^(٥٥) كان ينقلب رايّاً أو شخصيّة^(٥٦) (مثلما هي الحال في النصّ التراسلي) وكان يُساعد كذلك على تدقيق إطار السرد وتطوير الحبكة^(٥٧). هذا فضلاً عن وظيفة رابعة تُناط بمهده عاده. وهي أن يكون التاطق بالمبرة من العمل.

► الموادث الصلة. - عون سرديّ، راوي، مستويات سردية، قارئ واقعي، مؤلّف واقعي، قارئ مفترض، حكاية، قصّة، نصّ سرديّ، قارئ، سرد، شخصيّة.

ع.ع

Trajet/Distance

مسار

المسار عنصر من عناصر الفضاء المرجعي^(٥٨). وهو أحد مكونات الفضاء في القصص. ويتحدّد المسار بتقطعي الانطلاق والوصول والمراحل الوسيطة. و ممّا يجسّد مفهوم المسار هنا أقصوصة "الطريق إلى المدينة". فقد صوّرت الأقصوصة عودة عبّود

خَلَّفَ إلى البيت ليقيم ليرض العائلة الذي انتهكه أعص بحملها مفاعاً وإجهاضها. يبدأ صَبود رحلته من شاطئ نهر دبالى تحت الجسر ليمرّ بساحة عريضة قرب النهر فينحط في الشارع ذي الأشجار: «[...] والشارع مع الأشجار، والمقاهي مع الشارع والأشجار. الدنيا تتمايل كلّها» [...] ووجد أمامه باباً أسود لا يفتح [...] ودخل الدار [...] ودخل غرفته المظلمة [...] ثم انتفع نحو السلم الضيق المهتمّ الدرجات (فؤاد التكرلي، موعد التار).

إنّ من شأن تغيّر الأماكن في القصص ولتقاع هذا التغيّر ونظامه وعلته أن تولفتنا جميعها على مدى أهمية المسار في تحقيق وحدة القصة^(٤٥) وحركتها وعلى مدى ما يُسهم به القضاء مع العناصر الأخرى المكوّنة للقصّة في تعزيز لحمتها (Bourneuf & Ouellet, 1972).

«الموادّ ذات الصلة. - قضاء، قضاء مرجعي، «يكور» مكان محدد، مكان مزدوج، جهاز.

أ.س.

Parcours narratif / Narrative Path, or Process

مسار سردي

المسار السردّي عند (غريماس وكورتاس) هو نتاج^(٤٦) موضوعيّ لمجموعة برامج سردية^(٤٧) بسيطة أو مركّبة تترايط في ما بينها ترابطاً منطقيّاً إذ إنّ كلّ برنامج سرديّ يفتضيه برنامج آخر. بناء على ذلك فالمسار السردّي يضمّ من الأدوار الفاعلية^(٤٨) ما يوازي البرامج السردية التي تكونه (Greimas et Courtès, 1979).

وقد اعتبر «غريماس» و«كورتاس» أنّ أبرز المسارات السردية هو ذلك المتعلّق بالذات وهي تعيش تحولات متعاقبة في سعيها إلى الاتّصال بموضوع القيمة الذي تشده. واقترح الباحثان تعريف هذا المسار السردّي المتعلّق بالذات بأنّه نتاج منطقيّ لمنطقيّ من البرامج السردية: برنامج سرديّ جهنّ (Model) يعرف ببرنامج الكفامة ويستلزم منطقيّاً أن يتبعه برنامج التحقق الذي يعرف ببرنامج الإنجاز (نفسه).

إنّ الذات في المسار السردّي قد تكون مرسلّاً إليه يتلّغ بموضوع من مرسل ما. وينبغي لها لتحوّل من علاقة الاتّصال عن الموضوع (القطيعة أو النقص) إلى الاتّصال به (اللقاء، الامتلاك) أن تجتاز بنجاح عدداً من الاعتبارات^(٤٩) يخضعها لها المرسل

وهي الاختيار الترشيعي والاختيار الرئيسي والاختيار التمجيدى. وفي غضون هذه الاختبارات تحوز الذات مختلف ضروب الكفاءة التي تخول لها بلوغ درجة الإنجاز^(٥٤) التي يطلبها منها المرسل ومن ثم امتلاك الموضوع المرغوب فيه.

» المواقف ذات الصلة. - تتابع، برنامج سردي، دور قاعلي، اختبار، مرسل، مرسل إليه، إنجاز.

م.م

مسار الصور

Parcours figuratif / Figurative Path

مصطلح استنته "غريماس" (Griffes, 1966) في سياق تحليله المقوم الخطابى^(٥٥) للنصوص. ومن ثم فإن دراسة مسار الصور متصلة اتصالاً وثيقاً بدراسة صور الخطاب. ذلك أن الصور لا تظهر متصلة إحداها عن الأخرى وإنما تتابع مكونة فيما بينها شبكة علاقاتية تنظم فيها. وقد أطلق "غريماس" على تتابع الصور هذا وما يقوم بينها من ضروب العلاقات اسم "مسار الصور".

فالتصّ يمكن أن يوقف عدداً من الصور لإبراز مسار يتعلّق بنوع الحياة التي تعيشها الشخصية^(٥٦): من قبيل "حياة الزهد" وتتجلّى من خلال تواضع اللبس والأكل والمسكن أو من قبيل "حياة اليلذخ" التي تظهر من خلال القصور والجواهر والولائم والسيارات والخدم. وقد يتعلّق مسار الصور بنمط شخصية^(٥٧) "رصينة" أو "نزقة" أو بحدث^(٥٨) رئيسي من قبيل "الزواج" أو "المأتم" الذي يتجدد من خلال صور الموت والبكاء وتلاوة القرآن والجنائز واللمود والفقير والمزاء.

وهذه المسارات تضطلع على نحو ما بتجسيم البرامج السردية^(٥٩). ومن ثم فإنه يتعيّن على دارس النصّ ألا يقتصر على استخراج البرامج السردية فيه، بل عليه أن يعمل على تبيين مسارات الصور التي تتجلّى من خلالها في القصة^(٦٠).

» المواقف ذات الصلة. - مستوى السطح، مقوم خطابي، صور خطاب، شخصية، حدث، برنامج سردي، قصة، دور فرضي.

م.ق.

مسار راجع ونظيفة مساعدة

(Catalyse/Catalysis)

مسافة

Distance/Distance

لمفهوم المسافة في الدراسات السردية معنيان. المعنى الأول (Genette, 1972) وثيق الصلة بمفهوم المحاكاة^(١) وبمعادله، عند المحدثين، العرض (Showing). ويتعلق بدرجة حضور الراوي^(٢) في ما يروي أي بدرجة وساطته بين العالم الممثل (أو المصور) والمتلقي. فإذا كان حضور الراوي كثيفاً كانت المسافة بين المروي والمتلقي طويلة وكان الاعتقاد في المحاكاة ضعيفاً، وإذا كثرت الأخبار وفُتت العلامات المحيلة إلى المخبر كانت المسافة قريبة وكان الإيهام بالمحاكاة قوياً.

وتقرب المسافة حين تقع الأحداث^(٣) قصاً مفضلاً^(٤) إلى درجة يتوغم معها المتلقي أنه أمام مشهد^(٥) أو عرض مسرحي وحين تذكر جزئيات غير ضرورية لنمو الحكاية^(٦) ولا وظيفة لها غير الإيهام بالمحاكاة كاختيار مدينة واقعية مرجعية مسرحاً لبعض الأحداث أو حين تُنقل الأقوال والأفكار إما في الخطاب المباشر^(٧) وإما في الخطاب المؤسب^(٨) الذي يعتبره جونان (Genette, 1972) أعلى درجات محاكاة خطاب الشخصية^(٩). وتطول المسافة نسبياً في حالة الخطاب المحوّر^(١٠) (أو المنقل) وتبلغ أقصى درجات البعد عند استخدام الخطاب المروي^(١١). فقرة طرائق "استمادة" الأقوال والأفكار على المحاكاة مختلفة وخاصة لسلم تراثي يحتل الخطاب المروي قاعدته والخطاب المباشر قمته. ولهذه المسافة السردية علاقة بالصيغة^(١٢) والزمن (السرعة)^(١٣) تحديداً.

أما المعنى الثاني لمصطلح المسافة فتجده لدى "يوث" (Booth, 1977). ومسحوره هو العلاقات التي تنشأ أثناء الحوار الضمني للقائم في كل النصوص الروائية بين المؤلف^(١٤) والراوي والشخصية والقارئ^(١٥). فيمكن لأي عون سردي^(١٦) من هؤلاء الأعوان أن يتماهى مع عون آخر. وقد يجد نفسه في تعارض مطلق معهم جميعاً بسبب قيمة ما أو حكم من الأحكام.

والمسافة قد تكون ذات طبيعة أخلاقية أو فكرية أو وجدانية أو جمالية أو زمنية (الراوي الذي يسرد الحكاية سرداً لاحقاً يعلم ماك الأحداث ومصادر الشخصيات بخلاف القارئ الذي يستكشف الأحداث تبعاً للحبكة)^(١٧) التي ضبطها الراوي أو ماثبة

جسدية (القارئ الذي يفأقر قد لا يتفاعل مع ثقافة شخصية أو مع الراوي الذي شخص كلامها لتفاعل قارئ سليم التلق، خالي من عيوب الكلام).

وتتميز المسافات الفاصلة بين أعوان السرد بقابليتها للتغير على امتداد الحكاية المروية. فيمكن أن تبدأ طويلة وأن تنتهي طويلة (كأن يظهر الراوي نفوره من إحدى الشخصيات من بداية السرد إلى نهايته). ولكنها قد تبدأ طويلة وتنتهي قصيرة بل قد تنزع إلى الانحاء (قارئ ما - أو الراوي نفسه - قد يقف موقفاً سلبياً من شخصية منحرفة، ولكن موقفه يتغير تماماً عندما تصبح هذه الشخصية صالحة خيرة). وقد يقف الراوي على مسافة تطول أو تقصر من المعايير الجمالية والفكرية والأخلاقية للقارئ أو لشخصية ما. وقد يقف المؤلف الضمني^(٥) على مسافة طويلة نسبياً من القارئ تختلف طبيعتها من نص سردي^(٦) إلى آخر.

وسواء تعلق الأمر بتثيل العالم المنخيل أو بوجهة النظر^(٧) فهذان المعنيان يبينان أن مفهوم المسافة مشترك بين مقولتي الصيغة والصوت^(٨).

الموازاة ذات الصلة. - محاكاة، خطاب مؤسب، شخصية، خطاب غير مباشر، خطاب مروى، خطاب مباشر، صيغة، سرعة، وجهة نظر، صوت.

٢. ن. ع

Niveaux narratifs/Narrative Levels

مستويات سردية

المستويات السردية تبحث من مباحث مقولة الصوت^(٩) السردية اقترحه جونات (Genette, 1972) لدراسة النصوص السردية^(١٠) التي تتداخل فيها الحكايات^(١١) ويعتمد روايتها^(١٢). وتحتل المستوى الأول من السرد^(١٣) (أو السرد الابتدائي) الحكاية التي تتضمن غيرها من الحكايات دون أن تحويها أي حكاية. أما الحكايات داخل الحكاية فتقع في المستوى الثاني من السرد وما يليه. ويكون راوي المستوى الثاني، على سبيل المثال، شخصية^(١٤) من شخصيات المستوى الأول. ويكون فعل السرد الذي ينشئ هذا الراوي حدثاً من الأحداث^(١٥) المروية في هذا المستوى. ويسمى "جونات" المستوى الأول مستوى من خارج الحكاية (Extradiegetique) في حين يسمي غيره مستوى من داخل الحكاية (Intradiegetique). ففي "ألف ليلة وليلة" يحتل المستوى الأول راوي من خارج الحكاية يروي حكاية من شخصياتها شهرزاد وهو يقدّمها بصفتها راوية (من داخل

الحكاية). وعندما تنزل شهرزاد عن السرد لشخصية السندباد مثلاً يصبح السندباد رابياً من الدرجة الثالثة (من داخل الحكاية أيضاً) وهكذا دواليك.

وقد اقترح "جونان" (Genette, 1983) تمييز مصطلح 'مستوى أول' (Niveau premier) بمصطلح 'مستوى أولي' (Niveau primaire). وذلك منعا لأي تفاضل بين المستويات. فما يُروى في المستوى الأول قد يكون، مثلما هي الحال في 'ألف ليلة وليلة' أو في 'المقامات'، دون ما يُروى في المستوى الثاني أهمية.

ويتم الانتقال من المستوى الأولي إلى الثاني بصفة صريحة. وتؤدي الحكايات الواقعة في المستوى الثاني وظائف منها، حسب "جونان" (Genette, 1983)، الوظيفة التفسيرية (إذ تجيب عن السؤال: ما الذي حدث لتزول الأحداث إلى ما آت إليه في الحاضر؟) والوظيفة التنبؤية (تكون الحكاية في شكل نبوءة أو حلم) والوظيفة الغرضية الصرفة (بؤيها التضمين الانعكاسي^(٥) وكذلك ما يمكن أن يوجد من تقابل أو تشابه بين الحكاية الأصلية وغيرها من الحكايات المستقلة عنها أحداثاً وأمكنة وأزمنة وشخصيات) ووظيفة الحمل على الاقتناع (كأن تكون غاية حكاية المستوى الثاني مثلاً التأثير في المتلقي) ووظيفة التسلية أو التلهية (كأن يقترح السامعون على الراوي سرد حكاية في انتظار أن يكف المطر عن النزول) ووظيفة الاعتراض (شهرزاد تدفع عنها الموت عن طريق السرد واختلاق الحكايات).

إن تعدد مستويات السرد ممارسة قديمة كانت تعرف في النقد الأدبي بالتضمين (Enchâssement). وهي ممارسة تتيح تعدد الأصوات^(٥) وتضفي على السرد مسحة من التعقيد.

» الموافقة الصلة. - صوت، نص سردي، حكاية، راي، سرد، خطاب قصصية، تضمين انعكاسي، تعدد صوتي.

٢. ن. ع

المشاكلة مفهوم بلاغي غربي قديم استقر لعله الفراغ بين قوتين اللغة وما كان يُعتقد أنه خاصية اللغة التكوينية أي إحالتها إلى الواقع (Todorov, 1987). ولعل "أرسطو"

من أوائل المنكرين الذين لفتوا النظر إلى أنَّ المحاكاة^(٤٠) ليست في الأدب رديف نسخ العالم بالكلمات وإنما هي إحكام صنع المحتمل والممكن الوقوع أي المشاكل. فالكائنات التي تنفر منها العين حينما تراها في الطبيعة تلذَّ لها مشاهدتها مصوَّرة إذا أحكم تصويرها مثل صور الحيوانات الخسيسة والجيف. إنَّ عمل الشاعر يختلف عن عمل المؤرِّخ بما أنَّ الثاني يروي ما وقع فعلاً في حين أنَّ الأوَّل يروي ما يمكن أن يقع. (أرسطو، فن الشعر).

وبمرور الزمان اكتسب المصطلح عدَّة معانٍ من أشهرها "مطابقة الواقع". ومنها المعنى المستعمل لدى الكتاب الكلاسيكيين الفرنسيين الذين يرون أنَّ للملهة مشاكلة تختلف عن مشاكلة المأساة له. ومن ثمَّ فإنَّ المشاكلة تنعَّد أنواعها بتعَّد الأجناس الأدبيَّة^(٤١). وقد عدَّ "تودوروف" ظهور هذا المعنى خطوة مهمَّة في الطريق المؤدية إلى استكشاف اللغة إذ تمَّ المرور من مستوى المقول إلى مستوى القول.

أما معنى المشاكلة السائد اليوم فيتمثَّل في محاولة أثر أدبيٍّ ما الإيهام بفضوِّه للواقع لا لقوانينه الخاصة. وبعبارة أخرى فالمشاكلة قناع نفسه قوانين النصِّ^(٤٢) ويُفترض أنَّ المتلقِّي يرى في هذا النصِّ علاقة ما بالواقع. والمتلقِّي يرى هذه العلاقة لأنَّ المشاكلة تعني، بالنسبة إليه، مطابقة لتمثَّل ممكن للواقع مرتبط بمعطيات جاهزة ثقافيَّة ودينيَّة وأخلاقيَّة وغيرها يعرفها هذا المتلقِّي سلفاً (Erman, 2006).

والمشاكلة في النصِّ السردِيَّ^(٤٣) لا تتجلَّى في مستوى الحكاية^(٤٤) وحسب، بل تظهر أيضاً في نظام القصة^(٤٥) وأثره في المتلقِّي. فالروائي الإنكليزيَّ "أنطوني بورغس" (Anthony Burgess) وهو من كبار عشاق أعمال "جويس" (Joyce) صجَّر من اعتبار "بلوم" (Bloom) و"ستيفن" (Stephen) بطلَي رواية "هوليس" (Ulysses) شخصيَّتين حقيقيَّتين لأنَّ لا شيء يحدث لهما ولاتهما لا تتخرطان في مسار أحداث^(٤٦) تصاعديٍّ (نفسه).

وعموماً فالنصِّ السردِيَّ المشاكل موطن لمظهرِيٍّ مشاكلة أساسيَّين متلازمين، أوَّلهما كون المشاكلة قانوناً خطائياً مطلقاً لا يمكن تجنُّبه. وثانيهما كونها، في الآن نفسه، قناعاً يتمثَّل في أساليب بلاغيَّة تنزع إلى تقديم قوانين النصِّ الداخليَّة بوصفها خضوعاً للمرجع الكائن خارج النصِّ واللغة (Todorov, 1987).

» المولدة ذات الصلة. - محاكاة، نصِّ سرديٍّ، جنس أدبيّ.

مشهد

Scène/Scene

يطلق هذا المصطلح على مواضع القصّ المفضل الذي قد ينطوي على الوصف^(٤٦) الميَّار أو الحوار في مقابل السرد^(٤٧) المجلد^(٤٨) الذي يختصر الأحداث غير الهامة في القصة^(٤٩). ويشكّل التناوب بين المشهد والمجلد الإيقاع الأساسي في الأعمال الروائية حتى نهاية القرن التاسع عشر. ويستخدم المشهد في الغالب في مواطن الذروة من العمل الروائي.

ولقد اكتسب هذا المصطلح عند السرديين وفي سياق دراسة سرعة^(٥٠) القصّ معنى زمنياً، إذ أضاف "جونات" (Genette, 1972, 1983) إلى التناوب الكلاسيكي بين المشهد والمجلد المقابلة بين الوقفة^(٥١) التي تجسّم منتهى البطء والإضمار^(٥٢) الذي يحقق السرعة القصوى، لتحديد الأشكال الأربعة الأساسية للحركة السردية. ويخلق المشهد الحواريّ، إذا افترضنا خلوه من تدخلات الراوي^(٥٣)، ضرباً من التساوي بين زمن الخطاب^(٥٤) وزمن الحكاية^(٥٥). ويجدر التنويه بأنّ هذا التوافق الزمني بين القصة والحكاية في هذه الحالة تقريري لا غير.

ويتميّز المشهد حسب "لنتفلت" (Lentvelt, 1981) بخصيصتين: الأولى تصوير الأحداث بتفاصيلها الكاملة ونقل خطاب الشخصيات بحذافيره. والثانية خلق وهم التمثيل^(٥٦) على غرار النقل الحيّ لمقابلة في كرة القدم بواسطة شاهد حيّ. ولما كان المشهد يجمع بين قصّ الأحداث^(٥٧) وقصّ الأقوال^(٥٨) فقد ميّز "لنتفلت" (نفسه) بين "مشهد الأحداث"^(٥٩) غير اللقويّة و"مشهد خطاب الشخصيات". وهذا مثال لمشهد يهيمن عليه التصوير المفضل للحدث: "هواء خفيف عذب يحمل إلى الأذان دقات طبل وأصوات منادين آخرين، نداءات توقف النيام، تفلّك تلالس الجفون، عثال الحمامات يخرجون، عثال المستوفدات المجاورة، باعة لبن، باعة فول، يتوقّفون، تصغي الأذان، النساء يصحن مناديات بعضهنّ البعض، بائعة بليّة تزحف في حارة النيسة التي فتحت بوابتها منذ قليل، فجأة لا تنادي المرأة على البليّة، إنّما تنتقل الخبر بصوتها المرتفع، الرووس تطلق من الأبواب الصغيرة في الحجرات الصغيرة داخل الربوع اللضخمة، أطفال صغار، أطراف جلايبهم بين ألسنتهم، يسرعون إلى أين بالضبط؟ لأحد يدري..." (جمال الفيّطاني، الزيني بركات).

«الموافقات الصلة... زمن السرد، سرعة، مقّة، توافق زمنيّ، لا توافق زمنيّ، حركات سردية، مجمل، محاكاة، تمثيل.

مضمهر

Implicite / Implicit

المضمهر مفهوم من مفاهيم تحليل الخطاب مستخدم في المقاربات التداولية^(٤٥) للنصّ السردى^(٤٦) وخاصة عند دراسة الحوار^(٤٧). وهو يسمح للشخصية^(٤٨) المتكلمة بأن تقول دون أن تقول (Maingueneau, 1990)، وينشأ من حاجة المرء إلى أن يقول أشياء وإلى أن يتمكّن، في الآن نفسه، من التصرف كما لو أنه لم يقلها (Ducrot, 1980). ويتطلب إدراكه جهداً استدلالياً لأنه يمثل مضامين الملفوظ غير المصرّح بها. وذلك بخلاف المعطى الذي هو ما يؤكده المتكلم بصورة صريحة (المعطى في قولنا: "تأخرت الحافلة" هو تأخر وسيلة النقل المذكورة).

والمضمهر نوهان: مُقتضى (Présupposé) ومُهمّت (Sous-entendu). ويتفرّع المقتضى، بدوره، إلى مقتضى دلاليّ ومقتضى تداوليّ (Maingueneau, 1990). ففي قولنا: "نشرت 'مكتبة مصر' زقاق المدقّ"، سادس روايات نجيب محفوظ؛ ثلاثة مقتضيات دلالية مستقلة عن سياقات استعمال الملفوظ هي: مكتبة مصر دار نشر، ونجيب محفوظ روائي، وهذا الروائي سبق له أن نشر خمس روايات. وهذا الضرب من المقتضى ماثل في الملفوظ. ولا يتأثر بنفي المعطى ولا بالسؤال عنه. فالمقتضيات هي نفسها سواء قلنا "لم تنشر 'مكتبة مصر' زقاق المدقّ"، سادس روايات نجيب محفوظ" أو قلنا "هل نشرت 'مكتبة مصر' زقاق المدقّ"، سادس روايات نجيب محفوظ؟"

ويرتبط المقتضى التداولي بالتلفظ^(٤٩). فقول أحدهم: "اقتنيث من معرض الكتاب آخر ما نشر عن أدب نجيب محفوظ" يقتضي تداولياً أنّ شخصاً ما قد يكون المتكلم فغلب إلى المعرض وسأل عن آخر ما نُشر حول أدب نجيب محفوظ واستفسر عن الثمن وسدّده. ومن أمثلة المقتضى التداولي أيضاً أنّ السؤال يفرض جواباً وأن التحيّة توجب ردّاً وأن نجاح عمل الطلب يقتضي أن يكون للطالب سلطة ما على مخاطبه وأن يكون الطلب قابلاً للتنفيذ والمخاطب مستعداً له قادراً عليه.

والمقتضى هو ما يفهم بوصفه مشتركاً بين شخصيّتي الحوار أي بوصفه موضوع تواصل أساسي بين المشاركين في فعل التواصل (Ducrot, 1984). فهو يُشارك المحاور في ما هو، في حقيقة الأمر، موقف أو رأي شخصي بل يفرضه عليه. فللمقتضيات، حسب 'أوريكيوني' (Kerbrat-Quocchiani, 1980)، فائدة استراتيجيّة إذ هي حيلة لغويّة تخرج المتلقّي وتُربكه. ولها وظيفة تداوليّة هي سجن الطرف المقابل في إطار حجاجي لا يمكن إلا أن يقبله. وإذا ما رفضه فإنّه يرفضه في جو سجالّي مشحون. وهو ما يجعله

غالباً يتردد في اللجوء إلى الرفض. ولعلّ هذا الرأي يحتاج إلى تنسيب. فحين يقول لك ناقد أدبي كبير: "أزمة الرواية المعاصرة ظرفية" وتكرر أنت المقتضى أي كون الرواية المعاصرة في أزمة فإنّ الحوار مرفق لأن يتخذ منحنى سجاليّاً. ففي رفض المقتضى حكم بالخواء لا على الملفوظ بل على التلفّظ نفسه (نفسه). ولكنّه رفض لا يتجرّ عنه ضرورة سجال. فقد يفتح الباب لحوار جليلي ينتهي بالاتفاق.

أما المهمة فيشمل كلّ المعلومات التي يمكن أن يتضمنها ملفوظ ما. إلا أنّ تحييتها يظلّ تابعاً لبعض خصائص السياق^(٥٦) التلقّطي (Kerbrat-Orecchioni, 1986). فجملة مثل "إنّها الساعة الثامنة" يمكن، حسب ظروف التلفّظ، أن تُهتج "عجل" أو "تمهل" فلا يزال لديك منّسع من الوقت". والمهمة أصناف منها التلميع (Alibution) والتعريض (Insinuation). وهو سياق أيّ إنّه يستخلص من الملفوظ بفصل معطيات مقام^(٥٧) التواصل والقواعد التناوئية للمحادثة. وكونه سياقياً يرسّ على المتكلّم إنكاره إذا لاحظ أنّه سيؤثر علاقته بالطرف المقابل. فإذا قلّك لضيف ثقيل: "انتصف الليل" ورّد غاضباً: "أنت تطرّضي" فيمكنك أن تجيبه: "لم أقصد سوى إخبارك بالتوقيت".

إنّ المضمر في الخطاب سبيل من سبيل الإيجاز وأداة من أدوات الحجاج تتيح الانتضاع بنجاحة الكلام وبراعة الصمت جميعاً (Ducrot, 1988). لذلك ينحتم على دارس النصّ مطاردة المضمر (Maingueneau, 1990) في خطاب الراوي^(٥٨) وفي خطاب الشخصيات معاً.

» المولّد ذات قصّة. - تناوئية، نصّ سرديّ، حوار، تلفّظ، سياق، مقام.

٣. ن. ع

مضمون قضوي راجع عمل لغويّ (Content propositionnel/Propositional content)

Pastiche/Pastiche

معارضة

المعارضة نصّ لاحق^(٥٩) يحاكي نصّاً سابقاً^(٦٠) إمّا محاكاة جادة وإمّا محاكاة ساخرة^(٦١). ومن قبيل المحاكاة الجادة معارضة "الحريريّ" مقامات "الهمنانيّ". لكنّ المعارضة لا تكون أسلوبية صرفاً بل تكون كذلك موضوعاتية (غرضية). وإمكان

المعارضة أن تكون ثنائية الفرجات كأن تعارض (أ) (ب). ويمكن درجتها أن تتعدد كأن تعارض (أ) (ب) التي تعارض بدورها (ج). وعن أمثلة المعارضة الثنائية معارضة 'ناصريف اليازجي' في 'مجمع البحرين' 'الحريري' الذي سبق له أن عارض 'الهمذاني'.

والمعارضة صفان:

الصف الأول يستوجب أن يتعدد بين المؤلف^(٥٠) وجمهور القراء^(٥١) ميثاق يؤخذ بموجبه النص على أنه معارضة وهو ما يسمى 'ميثاق معارضة'. وهذا الميثاق هو بمثابة الختم الذي يحدد الحضور المشترك لطرفي المعارضة تحديده مكانها وشكلها. وفي 'المقامة الجاحظية' لـ 'الهمذاني' تمثيل لهذا الشكل.

والصف الثاني لا ميثاق معارضة فيه. وهو نوعان:

• نوع يمكن فيه المؤلف عن الإعلان عن معارضة. فيرجح كفة انتماء نفسه إلى 'الوضع' أو إلى 'المحاكاة غير المعلنة'. وهذه المحاكاة يلجأ إليها المؤلف المبتدئ عندما يخشى وراء أدب معترف له بالقيمة مثلاً اختفى 'الجاحظ' الشاب وراء 'ابن المقفع'. ولم يتم التعرف على أن 'الجاحظ' حاكى إلا عندما اعترف هو نفسه بذلك لاحقاً.

• أما النوع الآخر فيتمثل في إنجاز المؤلف المعارضة وتسميته إياها كذلك، ولكن من دون ضبط لمناوئها. ويكفل إلى القارئ تحديد هذا المنوال. وهذا يسمى 'المعارضة-اللفظ'. ويصعب ضبط الميثاق متى كان المنوال المعارض لا مؤلفاً فرداً بل كياناً جماعياً كان يكون مجموعة أو مدرسة أو عصر أو جنساً أدبياً^(٥٢). وفي هذه الحال يترك للقارئ أمر التكهن بالنص المعارض.

والمعارضة بصفتها قد تشمل الأثر في مجموعه شأن 'مقامات' 'الحريري' وقد تقتصر على أجزاء من الأثر لا تتعداه شأن 'المقامة الجاحظية'. فليست 'مقامات' 'الهمذاني' كلها نسجاً على منوال 'الجاحظ'.

» الموقفات الصلة. - تتكرر ههنا نص، نص سابق، نص لاحق.

معرفة الفعل

Savoir faire [Know-how]

هي إحدى الجهات (Modalités) الأربع التي ترتبط بالكفاءة^(*) وتؤسس الذات الفاعلة^(*). وتعد معرفة الفعل جهة مؤهلة تحدد طريقة عمل الذات الفاعلة وقدرتها على الفعل^(*). فالذات لا تنجز الفعل إلا إذا امتلكت كفاءة محدّدة هي في هذه الحالة المعرفة. ولذلك تعتبر معرفة الفعل صيغة فعلية لأنّ الذات تجعل عملها فعلياً حين تحصل على هذه القيمة الجهية (أي المعرفة). فالحصول على معرفة الفعل مرحلة تستلزم الإنجاز المؤهل وهو ضروريّ منطقياً لتحقيق الإنجاز^(*) الرئيسي. وقد بين 'غريماس' (Greimas, 1966) أنّ جهة معرفة الفعل يمكن أن تتخذ صوراً أربعة هي:

- معرفة الفعل: معرفة السباحة

- عدم معرفة الفعل: عدم معرفة السباحة

- معرفة عدم الفعل: معرفة عدم السباحة

- عدم معرفة عدم الفعل: عدم معرفة عدم السباحة

ومن خلال هذه الجهات يمكن أن نتحدّد الدور الفاعلي^(*) للذات.

» المواضع ذات الصلة. - برنامج سرديّ، ملفوظ حالة، ملفوظ فعل، كفاءة، فعل، إنجاز، دور فاعليّ.

م . ق .

معطى راجع مضمّن

(Post/Given)

معمول

Patient/Patient

يرتبط مفهوم المعمول بـ 'كلود بريمون' (Brémond, 1973) الذي تطرّق لمناول 'بروب' الوظيفي بالنقد والتحليل. فانبثق من فكرة الوظيفة^(*) ليتصوّر متوالاً ثلاثياً قوامه العامل^(*) والمسار السردى^(*) والمعمول. ومن ثمّ، لم تعد الوظيفة - كما رآها 'بروب' - عنصراً قصصياً منزلاً، بل غدت مرتبطة على نحو صريح بمنصحين آخرين هما العامل والمعمول.

ويظهر المعمول في الأدوار التي تتميز بالتأثر ذاتياً، فيقع إعلام المعمول أو لا يقع (ومثاله الطالب الذي يستعد لإجراء الامتحان ولا يقع إعلامه بمرض أمه)، ويستجاب لرغبته أو لا يستجاب (ومثاله الطفل الممثل الذي تعطيه أمه كل ما يطلب)، ويغذى أمه أو تبحث فيه الخشبة (ومثاله المعشوقة التي يطمعها عشيقها بالزواج)، ويمكنه أن يتأثر موضوعياً من جهة التبدل فيسير إلى الأفضل ويكون مستفيداً أو يسير إلى الأسوأ ويكون ضحية، أو من جهة البقاء فيجد الحماية أو يفتر وضعه. ومن هنا يقرر 'بريمون' أن الأنماط الرئيسة الثلاثة للمعمول هي أن يكون متأثراً أو مستفيداً أو ضحية.

إن مفهوم المعمول يجنب تحليل النصوص السردية^(٥٤) نسبة استخدام مصطلح الشخصية^(٥٥) الذي يحيل في الاستخدام المتداول على الإيهام بالواقع من خلال مظهر الشخصية المادني وهويته ومقوماتها الشخصية وقيمتها الرمزية. أما المعمول فلا يحتد إلا من خلال دوره في القصة^(٥٦) إذ هو الذي يقع عليه الفعل^(٥٧) مفارقة بمن يقوم بالفعل وهو العامل.

المواد ذات الصلة: - شخصية، قصة، حامل، وظيفة، مسار سردي، نص سردي، فعل.

م. ق.

مفارقة زمنية

Anachronie/Anachrony

هي التنافر بين ترتيب^(٥٨) الأحداث^(٥٩) في الخطاب القصصي^(٦٠) وترتيبها في الحكاية^(٦١). ويتم التعرف على التنافر بين الترتيبين بالاعتماد على ما يظهر من إشارات زمنية قائمة في الخطاب صريحة كانت أو ضمنية. ويعود التنافر بين الترتيبين إلى كون زمنية الخطاب أحادية البعد. أما زمنية الحكاية فتتعدّد الأبعاد. (Todorov, 1966) فعندما نقول: "وقبل ثلاثة أشهر..." مثلاً، إنما نعني أن الحدث المروي لاحقاً في الخطاب قد حصل قبلاً في الحكاية^(٦٢). وحتى الأحداث التي تقع في زمن واحد لا يمكن للخطاب إلا أن يصوغها متتالية في الزمن. من ذلك هذا القول: "فيمثل الميدان من جديد شيئاً فشيئاً. أشباح صفر الوجود منهوكة القوى، قابلة الأعين... ندابات الباعة كلّها نغم حزين: - حراتي يا فولة - حلّي وع النبي صلي - لوييه يا فجول لوييه - السواك سنة رسول الله' (يحيى حقي، قتليل أم هاشم). وعلاقة التنافر بين ترتيب الأحداث

والخطاب هذه تكاد تكون ملازمة للنص السردى^(٥٤) على الدوام. فالرواة لا يروون كل شيء ولا يحترمون، في الغالب الأغلب، ترتيب الأحداث في الحكاية بل هم يقلّمون ويؤخّرون وغالباً ما يبدأون "من وسط الأشياء" فيضطرون إلى الارتداد^(٥٥) يفسّرون به حاضر الأحداث.

« المولّدات الصلة - زمن، ارتداد، استباق، ترتيب زمني، حكاية، تغيير.

١.س.

(Patient/Patient)

مفعول راجع معمول

Essai Narratif/Narrative Essay

مقال قصصى

المقال نثر غير تخيلى ذو مقصد حجاجي (Glauco & Louette, 1992). ومن أصنافه المقال القصصى. وهو جنس أدبي^(٥٦) وجيز سمّته الرئيسة - حسب 'بارث' - الفوضى الجميلة (Barthes, 1975). وسمّة الفوضى فآرة في المقال. وهي تتأثّر من كونه يستعمل طريقة هي منهجياً غير منهجية (Theodor W. Adorno, 1984). والفوضى «طريقة أدبية لقول كل شيء تقريباً عن أي شيء» (Huxley Aldous, 1983). أمّا جمال المقال القصصى فيرجع إلى الأسلوب الفنّي المتوحى في كتابته وإلى القلق الدائم الذي يكابده من يكتبه وهو يخوض في مجالات علمية كفاءته المعرفية بخصوصها محدودة.

ويشارك المقال مع الرسالة والحديث والأقصوصة^(٥٧) وربما المسرحية في خصائص بأعيانها. وأمثلة ذلك مقالات 'إبراهيم عبد القادر المازني' 'عجوة بيض' و'السيارة المسروقة' و'المشييرة صابئة'. فقد هيمن في المقال الأزل الحوار^(٥٨) حتى ليخيل للقارئ^(٥٩) أنه مسرحية ثلاث فصل واحد. وجاء الثاني متفصلاً والأقصوصة طويلاً وخصائص. وبدا الثالث رسالة عشق. كل هذا يجعل المقال غير ذي شكل قارّ ولا طول مضبوط.

ويتميّز المقال أصلاً إلى خطاب الضمير. وهو الخطاب الذي يترشح التفكير في موضوع بعينه. فيوازن بين السلبي والإيجابي. ويعمل على الحمل على الاقتناع بوجهة نظر معينة. فيعمد إلى حجج محتملة تقوم على الضمير والمثال بوصفهما قياساً واستقراءً

بتملّكان بالخطابة أصلاً أي إنّهما أقلّ صرامة وأكثر مرونة من القياس والاستقراء الجدليّين (Aristote, *Rhetorique*). فالقياس الجدليّ برهنة تتكوّن من مقدّمتين ومن نتيجة يعترف من يسوقها ومن يتلقاها يكونها حقيّة. من ذلك: «كلّ الناس يموتون، سقراط إنسان، إذا سقراط يموت». وفي هذه البرهنة لا مجال للجدال. أمّا الضمير أو القياس الخطابيّ فهو كالقياس الجدليّ برهنة. ولكنّ إحدى مقدماته مضمرة لأنّها معلومة. والنتيجة المستخلصة من البرهنة لا يقين فيها. من ذلك: «نزار يلهث، فهو إذا مصابّ بالحمى». ليس في هذه النتيجة أيّ يقين لأنّ بالإمكان تصوّر أناس يلهثون لسبب آخر غير الحمى. وإذا كان الضمير يستنتج من الظاهر للبرهنة على الخفيّ فإنّ المثال ينطلق من ظنّ لينتهي إلى تحليله. من فلك الحكم بأنّ كلّ من يحيط نفسه بحرس يصبح ديكتاتوراً لأنّ كثيراً من كانوا في التاريخ ديكتاتوريّين أحاطوا أنفسهم في البدء بحرس.

وإذا كان المقال عامّة نقيضاً للخطاب القصصيّ^(٥٤) فقد كان له، لحظة نشوئه في القرن السادس عشر مع "مونتانيه" (Montaigne) تجلّز في السردية^(٥٥) إذ تربطه صلة وثيقة بالخطاب المبرقش (Discours bigarré) الذي عرفته السّنة الأدبيّة الفرنسيّة إبان النهضة. ولعلّ "أماسي" "غيوم بوشي" (Guillaume Bouchet, 1584-1598)، هذا الأثر الذي تقوم حكاياته^(٥٦) على نقل ما يدور في بيوت عليه القوم من تجاذب لأطراف الحديث، أن يكون بما يتوافر فيه من حوارية^(٥٧) وتعدّد صوتيّ^(٥٨) أنموذجاً للمقال. ففي هذا الأثر يحضر جنسٌ هجينٌ بين المقال والأقصوصة يأخذ من المقال محتواه ومن الأقصوصة شكلها. لذلك عدّه بعضهم مستحيلاً (G. A. Péronne, 1977).

ويشكّل المقال شكل التّصنّف^(٥٩) لا لانه يتصل بالأقصوصة فقط بل لأنّ مؤلّفه يُدبج فيه مقاطع سرديةّ يعرض فيها "رغباته" و"أحلامه" و"تخيّلاته" أو إصصاً يستعيرها من تاريخ الملوك أو من التّخييل^(٦٠) أو من حدث عابر (G. A. Péronne, 1981).

ويطلق اسم المقالات القصصية أيضاً على المقالات التي يتناق فيها شخص واحد ذو تجارب وراء إبداء تأملات أخلاقية يزخرها بقصص. وذلك على خلاف ما يتم في "الأماسيّ" عندما يبدي الضيوف، كلّ من جانبه، رأيه في الموضوع المتناقش فيه.

وقد اتّجهت الأقصوصة نحو تكريس سرديتها في حين رغبت الخطابات المبرقشة في أن تكون تعبيراً عن المجتمع. فإذ هي ميدانٌ لاحتكاك الأفكار. وهذا ما تمخّص له المقال غير القصصيّ أي مقال الجدل (Essai-debat) ومقال التشخيص (Essai-diagnostic). لكنّ المقال القصصيّ لا يسلم من التّأثّل الشخصي بتاتاً. وهو ما يحضر في مقالات إبراهيم عبد القادر المازني^(٦١) القصصية عندما يشكّل هذا المقاليّ من القصص وسيله إلى

الإقناع. ففي "ضبط النفس" (مجلة "الرسالة"، السنة 5، العدد 234) يبدي العقالي لصديقه الإنكليزي برته بالتحويل على أساس أنه يحتاج إليه يوماً، ومن يدري، فربما يكون العفاء مصيره في آخر المطاف! وقد جاء رفضه ضبط النفس تعليقاً منه على سلوك الشاب الذي فقد في اليوم ذاته أباه وحبيته. فقد عاده من بنافسه على الفتاة ليمزته في أبيه ويعلن له عن رضاها بهذا المنافس. فما كان من الشاب المنكوب نكبة مضاعفة إلا أن شارك منافسه هذا في التويسكي الذي بحوزته، فعلق العقالي قائلاً لصديقه الإنكليزي: "مثل هذا لا يمكن أن يحدث في مصر. ولو أن اثنين تنافسا على فتاة، لما كان من سلامة الذوق أن يلعب الفائز بها إلى مزاحمه ليطلب منه تهنته بذلك ومشاركته في سروره".

ومثلاً يجتمع في المقال البعدان القصصيّ والحجاجيّ، لا يتغلب منه التخييل. ويُفصح ذلك من خلال ما يسمى الإسقاط التخييلي (Northrop Frye, 1975). وهو شكل من الإخراج المسرحي يوضع فيه وجهاً لوجه راوي وجمهور خياليان. ويشترك المقال مع الخطاب التخييلي في المدة^(١٠) أو السرعة^(١١) تتجسد حواراً أو وصفاً^(١٢) وفي الصيغة^(١٣) نحضر مونولوجاً^(١٤) داخلياً وخطاباً غير مباشر حرّاً^(١٥) وأخيراً نميز عن الأفكار والمشاعر وفي الصورتين^(١٦) يظهر تطابقاً بين الراوي^(١٧) والمؤلف^(١٨) والشخصية^(١٩). وهو ما يجعل المقال شبيهاً بالسيرة الذاتية^(٢٠)، وإن لم يتنظم في قصة تنمّج، في الزمان، حكاية^(٢١) فرد بعينه. وإنما ترد الوقائع التي يعرضها العقاليّ فيه لتكون "شهادة" يضمن بها صدق ما به يُقنع، وذلك لأنّ الحقيقة فيه لا تتأتى من "المعرفة". فيكون المقال بذلك جمعاً بين تفكير أصيل وإحساس عميق.

والمقال، إذ يبني طرح قضايا جوهرية ويعجز عن تحقيق ذلك، يسعى إلى تحقيق هاتين كبريتين، أولاً سلب لب القارئ إذ يبلور له العقاليّ الفكرة في أسلوب جميل، وأخيراً لفت انتباه هذا القارئ وإراحته بتأدية الأفكار والحجج والإجابة عن الأسئلة الحارقة وبالتاليّ لمناورات الأسلوب. وهذا ما يجعل للقارئ دوراً مهماً في إكمال المقال باعتباره محاولة غير مكتملة. وهو ما يبرهن على أنّ المقال حواريّ^(٢٢) بامتياز (الساوي، د.ت. 1).

► المواءمات الفصلية - أقصوصة، تخييل، حوارية، خطاب غير مباشر حرّ، سيرة ذاتية، مونولوجية، مونولوج.

مقام

Situation / Situation

تتوّعت المصطلحات الدالة على مفهوم المقام في الفرنسية. فبينما فضل بعض الباحثين الاصطلاح عليه بـ "مقام الخطاب" (Dacrot & Todorov, Situation de discours (1972) أو بـ "مقام التواصل" (Charaudeau et Maingueneau, Situation de communication (2002) وسعوا إلى تمحيض المصطلح الفرنسي "Contexte" للدلالة على المحيط اللفظي للعنصر اللغوي، رأى باحثون آخرون أن يكون المصطلح الفرنسي "Contexte" هو الدال على المقام وأن يصطنعوا مصطلحاً آخر، هو (Co-texte)، للدلالة على السياق اللفظي (Orecchioni, 1990 & Adam, 1990).

ويقصد بالمقام في البحوث اللغوية والبلاغية والأدبية مكان القول ومتاسبه وأطرانه وظروف إنشائه والعوامل المباشرة وغير المباشرة في إنجازه. والنظر في ملامحة المقال للمقام فكرة بلاغية فنيمة متواترة، نجد لها صدى عند فلاسفة الإغريق وخاصة "أرسطو" في دراسته للخطابة. فبالإضافة إلى تفصيله القول في اختلاف الخطب بتنوع المقامات التي تُنتج فيها والحجج المناسبة لإقناع الجمهور في هذا المقام أو ذاك، اهتم أيضاً بالفضائل والمقولات. فبين قيمة الصورة التي يصنعها الخطيب لزمانه ضمن خطابه (Ethos) والأساليب التي يتخذها في الخطاب نفسه لإثارة انتباه الجمهور وتنمية انفعاله (Pathos) (2000 Amosy).

أما في التراث العربي فقد كان "الجاحظ" (255هـ) من الأوائل الذين تفكّنوا إلى ما يحث بالكلام من ملاحظات. فبالرغم من كونه لم يُقدّم جهازاً نظرياً متكاملًا، تبدو ملاحظاته في كتابه "البيان والتبيين" و"الحيوان" كاشفة عن وعي بأن بلاغة الخطاب وعناصره ليست مطلقة، وإنما هي متصلة بالأوضاع التي يُنتج فيها من حيث المناسبة وعلاقة المتكلم بالسامع والغايات التي يرمي إليها الخطاب. فللخطابة مقامات تختلف عن مقامات الشعر، وللقُدّ موطن غير موطن الهزل، وللإطالة مواضع تُباين مواضع الإقلال، وللإنصاح أحوال غير أحوال الكتابة (صنّود، 1994). ولقد أشار "السكاكي" (626هـ) أيضاً، في كتابه "مفتاح العلوم"، إلى ضرورة ملازمة المقال للمقام فاعتبر أنّ "مقامات الكلام متفاوتة. فمقام الشكر يباين مقام الشكاية، ومقام التهتة يباين مقام التزمية [...]. ولكلّ من ذلك مقتضى غير مقتضى الآخر".

ولمّا كانت البلاغيات العربية والأوروبية قد انحسرتا تاركين تلك الأفاق من التفكير نحو ضروب من تصنيف الوجوه البلاغية والتفصيل المعياري، فإنّ مقاربات النصّ الأدبي

المتأثرة منذ القرن التاسع عشر بمقولات فقه اللغة وعلوم التاريخ والاجتماع والنفس قد أولت أهمية كبرى للمعامل الخارجية وسعت إلى ربط الأثر الأدبي بالمؤلف^(٥) أو المحيط والعصر معتبرة النص^(٦) "تعبيراً" عن اللاوعي الفردي أو الجماعي أو ولة للكون ومنزلة الإنسان فيه أو عن الشعور بالانتماء إلى فئة أو طبقة ومختلف المصالح والصراعات المترتبة عليه. وقد رأت التيارات المتأثرة باللسانيات البنيوية كالتشكلات^(٧) والإنشائية^(٨) والسيميائية^(٩) أن تلك الممارسات النقدية جعلت نصوص الأدب مجرد وثائق وأن في تلك المقولات غفلة عن تميز الأدب في أساليبه وبناءه وغاياته. واتجهت من أجل بيان ذلك التميز إلى ضرورة دراسة النص الأدبي دراسة محايدة، أي النظر إليه في ذاته ولغاته شأن دراسة اللساني المحيطة للغة بحثاً عن القوانين الداخلية الخاصة وطرائق اشتغالها باستغلال من علاقات النص بما هو خارج عنه.

ولئن كان حديث التيارات البنيوية عن "الأدبية"، أي ما يجعل من نص ما نصاً أدبياً، قد بني طموحاً نظرياً لم يبلغ التحديد العلمي الدقيق، فإن تعاليلها للخصائص النصية جعلت من غير الممكن التفكير في علاقة النص بخارجه بعيداً عن التفكير في تلك الخصائص. وهذا ما حصل حينما أثرت نظريات التلغظ^(١٠) والتداولية^(١١) في البحث الأدبي تأثيرها في البحث اللغوي. فقد دفعت إلى النظر في النص الأدبي في إطار نظرية التواصل الأدبي، وبالتالي اعتباره خطاباً غير منفصل بالضرورة عن وضعيته تخاطب محددة متعددة دوائرها ومعقدة علاقاتها (Maingueneau, 1993).

ولقد أثير جدل واسع حول مفهوم المقام وعناصره وضروره في الدراسات اللسانية وتحاليل الخطاب. فاللسانيات البنيوية والتوليدية قد أعملتا البعد المقامي باعتبار أنه من الممكن بل من الضروري وصف البنى اللغوية مستقلة عن مظاهر تحققها ووضعياتها إنجازها. ولكن المقاربات التلغظية والتداولية استطاعت الإيانه عن الفائدة التي يجنيها الوصف اللساني من معرفة وضعيته التلغظ، وهو ما يبدو خاصة في تحديد المشيررات والواصلات وفهم الملفوظات المبهمة وإدراك طبيعة الأعمال اللغوية^(١٢) وظواهر أخرى مثل المحذف والتلميح والسفيرة وغيرها (Ducrot & Todorov, 1972).

ولقد بينت أعمال الباحثين في تحليل المقام وعلاقاته بالمقال الشفوي والمكتوب أن المقام ليس مقتصرأ على وضعيته التلغظ المباشرة التي من عناصرها الأساسية المتخاطبون ومكان التخاطب وزمانه، وهو ما نسيه أرمينو (Armengaud, 1985, 1990) بالمقام الظرفي (Contexte circonstanciel) ويصطلح عليه برونكار (Bronckard, 1996) بالمقام الفيزيائي المادي (Contexte "physique")، وإنما للمقام مكونات أخرى فاعلة في التخاطب

والخطاب تُشغل بذوات المتخاطبين من حيث البواطن النفسية والعقائد والمقاصد وتُشغل كلَّ مخاطب لصورته وصورة المشاركين له وتتصل أيضاً بالأطر الخطابية الاجتماعية (عائلة، مدرسة، جيش، برلمان...) التي يُنجز فيها الخطاب وتُحدد أجناس الخطاب المناسبة والأدوار التي يقوم بها المتخاطبون في هذا الإطار أو ذلك. وهذا ما يستهيه برونكار (1996) بالمقام الاجتماعي الذاتي (Contexte socio-subjectif) وتستيه أوروكيوني (Orecchioni, 1988) بعالم الخطاب (Univers de discours).

إنَّ النظرة التناوُلِيَّة لا ترى المقام مجرد إطار خارجي محيط بالخطاب، وإنما ترى عملية التلقُّظ وعناصرها الفاعلة وشروط إنجازها مرتسمة في الملفوظ نفسه ومحدداً هاماً من محدّدات دلالاته ومقاصده. فللمقام تأثير في إنتاج الخطاب وتأويله في آن. بيد أنَّ عناصر المقام ليست كلّها على درجة واحدة من التأثير. ثمَّ إنَّ العلاقة ليست ذات اتجاه واحد. فكما يُكيّف المقام الخطاب، نجد الخطاب لا يكتفي بتصوير الوضعية التي أُنتِج فيها وإنما يؤثر فيها أيضاً ويغيّرها. فالمقام في مفتاح التلقُّظ ليس هو نفسه في نهايته.

وقد نبّه التفكير المعاصر في المقام إلى اختلاف التخاطب الشفوي المباشر عن التخاطب المكتوب. ففي الأوّل عناصر مقامية مؤثّرة ناشئة من المواجهة شأن حركات اليد وتعابير الوجه ونغمات القول، بينما يُعزّل في الثاني على اللغة وحدها. ثمَّ إنَّ ظاهرة التعمّد الصوتي⁽⁸⁾ في الخطاب الواحد، وإن كانت ظاهرة لغوية مشتركة، قد يبدو حضورها أكثر تعقيداً في الخطابات المكتوبة وخاصة الأدبية. ففي النصوص السردية⁽⁹⁾ تبدو محاور التخاطب كثيرة والمقامات محيطاً بعضها ببعض يكاد لا يحصرها حدّ. يبدو منها ما هو مُتصل بوضعية الكتابة والقراءة⁽¹⁰⁾ ومرسّم بشكل مباشر أو غير مباشر في خطاب الكاتب ضمن حواف النصّ ومعلن مكان الكتابة أو زمانها أو ظروفها ودواعيها وساع من خلال ذلك إلى تبرير الكتابة وتوجيه القراءة في آن. ومن تلك المقامات ما هو متعلّق بالعالم الحكائي أي الرواة ومنازلهم والشخصيات وظروف تفاعلها.

ولا شكّ في أنَّ النظر في مقامات القول والتفاعل بين الشخصيات يضيء أسرار انطواء الشخصية⁽¹¹⁾ على نفسها في ضروب من الحوار الباطني سواء أكانت وحيدة أم بحضور الغير، ويكشف أشكال تخاطبها مع الشخصيات الأخرى ومبرراته ومقاصده وطرائق تنازعها من خلال الكلام ومحاولة كلّ منها فرض الذات والهيمنة على الأخرى والتأثير فيها. وإذا كانت الشخصيات المتخاطبة حاضرة في المقام نفسه في الغالب، فإنَّ الراوي⁽¹²⁾ والمرويّ له⁽¹³⁾ لا يجتمعان في مقام واحد. ولكنَّ التفاعل بينهما قائم في النصّ بشكل غير مباشر أو عبر الخطاب المباشر أحياناً، شامل لمقامات التفاعل بين

الشخصيات، ومؤسس عليها. فمن النصّ تستصنى الصورة التي رسمها الراوي لنفسه وللمرويّ له وطبيعة العلاقة بينهما. فقد يبدو الراوي من خلال سرده محايداً أو متظاهراً بالحياد، جاداً أو ساخراً، منسجماً مع المرويّ له أو مصادماً مستفزاً (الخبر، 2003).

وإنّ تلك المقامات التفاعلية بين الشخصيات أو بين الراوي والمرويّ له لتعتبر من الكوى المهمة التي يفتح بها النصّ على مقام التفاعل الخارجيّ بين المؤلف وقرائه في زمن الكتابة^(٥٦) أو في ما بعده لأنّ النصوص الإبداعية تهفو دائماً إلى الانفتاح على الإنسان في ظروفه المختلفة وفق طرائق من التعبير الفنيّ متعالية على المناقشة الصريحة أو التصوير المباشر.

«المواقف الصلة... تفاعلية، تعدّد صوتي، تفاعل قوليّ، تُلَقَّظ، خطاب مرجعيّ، زمن القراءة، زمن الكتابة، زمنيّة قصصيّة، سردّيات، سياق، عمل لغويّ، قارئ، قصص مرجعيّ، مؤلّف، مستويات سردّية، مقام سردّي، ميثاق مرجعيّ، نصّ، نصّ سردّي».

ن . ب

Situation narrative/Narrative Situation

مقام سردّي

استعمل "جوناث" (Genette, 1972) هذا المصطلح في مبحث الصوت السردّي^(٥٧) الذي هو أحد الأقسام التي بها ومنها يتشكّل الخطاب القصصيّ^(٥٨). وهي الزمن والصيغة^(٥٩) والصوت السردّي.

ويتكوّن المقام السردّي عند "جوناث" (نفسه) من عناصر سردّية مرتبط بعضها ببعض لا يفتككها إلّا وصفها عنصراً عنصراً. وقوامها الفعل السردّي أي عمل قول الحكاية^(٦٠) والقائم بهذا الفعل أي الراوي^(٦١) منزلاً في حدود زمنيّة ومكانيّة ومرتبّطاً بمقامات سردّية مندرجة في القصة^(٦٢) نفسها. وقد جسّم "جوناث" هذه العناصر في دراسته ثلاثة عناصر أساسيّة: زمن السرد^(٦٣) أي الزمن الذي يسرد فيه الراوي حكايته مرتبطاً بالزمن الذي حصلت فيه هذه الحكاية والمستويات السردّية^(٦٤) المتمثّلة في المواقع التي يحتلّها الرواة وهم يسردون حكاياتهم والراوي في علاقته بالمرويّ له^(٦٥) وبالحكاية.

وقد جرّد "جوناث" (Genette, 1983) مفهوم المقام السردّي بتأثير من المنظر

الألماني 'ستانزل' (Stanzel). فأصبح عنده جماع السرد^(٥) مرتبطاً بالحكاية يكون مندرجاً فيها أو خارجاً عنها والتبيري^(٦) يكون صفتاً أو داخليةً أو خارجيةً. وعلى هذا الأساس صنف 'جونان' ستة أصناف من المقامات السردية:

- السرد من خارج الحكاية ذو النمط التبيري الصوري.
- السرد من خارج الحكاية ذو النمط التبيري الداخلي.
- السرد من خارج الحكاية ذو النمط التبيري الخارجي.
- السرد المضمّن في الحكاية ذو النمط التبيري الصوري.
- السرد المضمّن في الحكاية ذو النمط التبيري الداخلي.
- السرد المضمّن في الحكاية ذو النمط التبيري الخارجي المحايد.

وعرّب 'جونان' لكل صنف من المقامات السردية ستة مثالا من النصوص الروائية من قبيل رواية 'السفراء' لـ 'جيمس' ذات المقام السردية المتشكّل من السرد من خارج الحكاية. وهو سرد ذو نمط تبيري داخلي. وقصة 'القطعة' لـ 'همنغواي' ذات المقام السردية الذي يتشكّل من سرد من خارج الحكاية ذي تبير خارجي. ولم يذكر 'جونان' مثالا للمقام السردية ذي السرد المندرج في الحكاية الحامل للنمط التبيري الخارجي وترك محله شاغراً.

» المواقف ذات الصلة. - زمن، صيغة، صوت سردي، سرد، راو، قصة، زمن السرد، حكاية، مستويات سردية، سردي له، خطاب قصصي، سرد من خارج الحكاية، سرد مضمّن في الحكاية، تبير.

٢٠٤ خ

(Instance narrative/Narrative Instance)

مقام سردي راجع عون سردي

Maqama (Séance)

مقامة

المقامة جنس أدبي^(٥) قديم ظهر في القرن 4 هـ / 10 م. وهو عربي محض، لا مثل له في الآداب الأخرى. وقد ترجم المستشرقون المصطلح العربي باللفظ الفرنسي (Stance). ولكنّ هنا اللفظ لا يؤدّي بشكل دقيق الدلالة المقيدة للمصطلح الأصلي.

واستند بعض الباحثين (مرغليوث، زكي مبارك) إلى مقطع من كتاب "زهر الآداب" للمصري (453هـ) يذكر فيه المؤلف أنّ "مقامات الهمذاني" كانت معارضة^(٥١) لـ "أحاديث" ابن دويّد (ت 321 هـ)، فقالوا بوجود تجربة في المقامات سابقة. لكنّ أغلب الباحثين لم يروا لذلك التحليل وجاهة، فما تلك الأحاديث إلا من ضروب الأخبار^(٥٢). ولذلك لم ينكروا ريادة "بديع الزمان الهمذاني" (ت 398 هـ) واتّجهوا إلى النظر في خصائص نصوص الهمذاني والناسجين على متواله، وفي الأصول الممكنة التي مهّدت لنشأة المقامة عند "بديع الزمان" جنساً أدبياً فريداً يقوم على ثنائية السند والمنتن. ولا خلاف منذ القرن الرابع في أنّ الحكاية^(٥٣) التي ترويها المقامة تخييلية. فالراوي^(٥٤) عيسى بن هشام يسرد قصصاً بطلها^(٥٥) في الغالب أهر الفتح الإسكندري المكذّب الذي يجرب الأفاق موثقاً الفصاحة والعلم بالأدب والبلاغة وحياً أخرى لكسب المال ومبرّراً سلوكه عند انكشافه أمام الراوي بفرط الحاجة وانقلاب القيم.

ولقد شمل البحث في شجرة نسب "المقامات" نصوصاً عديدة من الأدب العربي القديم إذ كان التعلّق إلى أحنّة هذا العنصر من المقامة أو ذاك مجازاً إلى ربطه بأصل مفترض. فمن حيث المصطلح الأجناسي "مقامة"، استعملت الكتابات العربية السابقة، الأدبية وغير الأدبية، للفظين "مقام" و"مقامة" بمعانٍ متفارية. فهما دالّان إجمالاً على مجلس القوم وعلى ما يُقال فيه من حديث أو خطبة أو مناصرة أو غيرها. ولـ "ابن قتيبة" (ت 276 هـ) فصل في كتابه "هيون الأخبار" بعنوان "مقامات الزخّاد عند الخلفاء والملوك". وكتب "الغزالي" (ت 505 هـ) أيضاً "مقامات العلماء بين يدي الخلفاء والأمراء". وهذه المقامات عند المؤلّفين كليهما، وهي جمع للمقام لا المقامة، ليست في الغالب إلا مواضع قيلت في مجالس ومواقف متّزعة.

ومع أنّ أبا الفتح بطل "المقامات" الهمذانية قد ظهر مرّات عديدة متحفّظاً في المجالس واعظاً أو خطيباً أو متكلماً بليغاً فإنّه كان أقرب في صورته وسلوكه إلى نماذج من المهشّين، وخاصة المكثّين الذين تواتر ذكرهم عند "الجاحظ" في القرن 3 هـ / 9 م وفي قصائد "الحُكيري" و"أبي قُلف الخزرجي" في القرن 4 هـ / 10 م. وبالإضافة إلى العلاقات الممكنة للمقامة بأخبار الرّحاة ومناقرات الشعراء ومناظرات المتكلمين وقصص المهشّين وبلاغتهم وأشعارهم في التّطفل والحيل الطريفة والتّسوّل والكذبة والعمق والجنون، لا نعلم لنصوص "الهمذاني" روابط تناصيّة^(٥٦) ظاهرة أو خفية بالكتابات من الأسفار والرحلات^(٥٧) الخيالية والحقيقية وبأدب المآدب والطعام

وتصورات البلاغة والأدب، وربما يغير ذلك من التراث السابق. فالمقامة، كغيرها من الأجناس، هي نتيجة تحولات وتأثيرات معقدة وإن ظهرت من فرط تميزها كالتاجمة من غير أصل والمنسوجة على غير متوال.

تقوم المقامة عند "الهمداني" و"الحريري" (ت 516 هـ) وعند عدد من المحققين بهما على جملة من العناصر المتواترة في أغلب النصوص تبدو كالثوابت التي لا قوام للمقامة إلا بها. أولها ثنائية السند والمتن. فالمقامة راوي وليس يتجلى وسيطاً ناقلاً ما جرى. والإسناد الأكثر تواتراً عند "الهمداني" هو "حدثنا عيسى بن هشام"، ويستعمل "الحريري" وغيره مصطلحات إسنادية مشابهة مثل "روى" و"أخبر" و"حكى". وصيغة الإسناد تكشف أيضاً عن وجود راوي مجهول هو المتلقي^(٥٦) الأول من الراوي الظاهر وهو المتلقي بالاسناد المذكور. والراوي المعلوم يبدو في أكثر "مقامات" "الهمداني" و"الحريري" راوياً مشاركاً. فهو شخصية حاضرة في المسار الحداثي: "روى الحارث بن همام قال: حضرت ديوان النظر بالمراغة وقد جرى ذكر البلاغة، فأجمع من حضر من فرسان البراعة وأرباب البراعة على أنه لم يبق من ينطق الإنشاء ويتصرف فيه كيف يشاء" (المقامة المراقية للحريري). وفي نصوص عديدة لا يكتفي الراوي المعلوم بالحضور والمشاهدة وإنما يكون فاعلاً مشاركاً للبطل بل قد يكون هو نفسه بطل المقامة كما في "المقامة البغدادية" لـ"الهمداني". ومثلما نجد الراوي مزدوج الدور فهو راوي وشخصية^(٥٧) فاعلة، قد نجد الشخصية المحورية في المقامة تتكفل بدور السرد^(٥٨) لما حدث لها في زمن سابق مما يضاعف المستويات السردية^(٥٩) ويجعل الزمن الحداثي دوائر يتشعب بعضها بعضاً، و"المقامة المظيرية" لـ"الهمداني" نموذج لهذا التنظيم. لعيسى بن هشام يروي قصة مشاركته جماعة من المدعوين في مجلس أحد التجار، وفي المجلس يروي أبو الفتح قصته مع المظيرة، وفي القصة المضمنة يروي التاجر لأبي الفتح قصة امتلاكه لغارته وأشياء أخرى ثمينة. أما المتن القصص، أي الحكاية الروية، فيقوم في الغالب على سلسلة من "الوظائف"^(٦٠)، بالمعنى الذي عند "بروب" (Propp, 1928, 1970)، إذ ينطلق المسار الحداثي بوجود الراوي في مجلس أو نزول بمكان فيلتقي رجلاً غريباً يقوم بالتحيل بالفعل أو الكلام أو بهما معاً. وقد يكون المتحيل عليه فرداً أو مجموعة وقد يكون الراوي نفسه من الضحايا. أما واطئة الوظائف، بعد النزول واللقاء الغريب والتحيل، فهي الكشف الفناع والالتقاء بالغريب. ثم تكون الخامسة تبرير المكثي لسلوكه وعادة ما يكون شعراً يشكو فيه الدهر وانتقال القيم.

وثاني الثوابت في المقامة هو العنوان، الذي يجعل لها اسماً مميزاً فيشير إلى

مكان الأحداث أو إلى طرف من الموضوع. وثالث ثوابت المقامة المزاجية بين الشعر والنثر. والمقامات متفاوتة في هذا الجمع، فقد يكون الشعر غائماً للنص وقد يتخلل المقامة في مواقع متعددة وقلمًا تخلو منه. وما هذه المزاجية إلا وجه من وجوه سعي كاتب المقامة إلى أن يكتب نصه بلغة الشعر من حيث الاحتفاء بالصورة وخاصة من حيث التزام السجع وضروب أخرى من البليغ إلى حد تشييع النص. وقد أبدى مؤلفو المقامات الحرص الأكبر على هذه الخاصية حتى صارت عند "السرقسطي" (ت 538 هـ) التزاماً بما لا يلزم.

ومع هيمنة تلك العناصر على بنية المقامة في عدد كبير من نصوصها، فإن هذا الجنس قد شهد عند "الهمذاني" نفسه وعند مختلف مؤلفي المقامة اللاحقين تنويعات عديدة. فمن حيث العنوان نجد أن بعض اللاحقين لم يمتثلوا لمقاداتهم، وهو شأن "ابن نائيا" (ت 485 هـ) و"ابن الجوزي" (ت 597 هـ) اللذان اكتفيا بالنمت المديني مما يجعل العنوان مقتصرًا على تحليل موقع النص ضمن المجموع ولا يسمح له بوظيفة سردية وتأويلية. ومن حيث البنية السردية كانت علاقة الراوي الرئيسي بالشخصية المحورية قد شهدت تغيرات كثيرة. فبعد غياب الاسكندر في عدد من مقامات "البديع" مما جعل الراوي نفسه هو المكتفي والمتحيل كما في "المقامة البغدادية"، أو جعل المقامة بعيدة عن غرض الكنية المعهود كما في "المقامة البشرية"، ظهر بطل "مقامات ابن نائيا" مفارقاً للصورة المعروفة، إذ كان متقلباً منتهكاً للأعراف ولكنه لم يكن نصيحاً متكلماً بالبليغ من الكلام. وقد خرج "ابن نائيا" أيضاً عن الالتزام براو واحد في جميع المقامات فجعل لكل مقامة راوياً. أنا المقامة الوحيدة لـ "شمس الدين التلمساني" (ت 687 هـ) فتتضمن راوياً وثلاثة أبطال يقوم كل منهم برواية حكايته للراوي. ولقد كان الإستاذ خاصية أساسية من خصائص المقامة عبر القرون ولكننا لا نعدم تجارب في كتابة هذا الفن أسقطت الإستاذ شأن مقامات "الزمخشري" (ت 538 هـ) و"السيوطي" (ت 911 هـ).

وظلت السردية⁽⁸⁾ مكوناً رئيسياً وخاصية جوهرية عند كثير من المؤلفين. ومع ذلك غدت المقامة مجرد شكل وعظمي عند "الزمخشري"، وتجلت عند "السيوطي" في شكل مناقرات ومفاخرات بين الورد وغيرها من النبات. ولم تتجاوز عند بعض المؤلفين الأندلسيين والمغاربة شكل المديحة الثرية.

ويمكن القول إن المقامات المكتوبة عبر القرون في المشرق والمغرب، وعددها كبير جداً، قد كانت إطاراً لأغراض وصفية ومدحية وهجائية ونقدية وغزلية وصوفية

وغيرها. وكانت متأثرة بـ "الحريري" في ولعه بالبديع والغريب من اللفظ وغروب من اللعب بالكلام. أمّا السردية، وهي الخاضعة الجوهرية في مقامات "الهملاني" و"الحريري"، فقليلًا ما أخذت في الاعتبار. (Eliot، مرتاض، 1970؛ 1982 Tarchouma، كيليطو، 1983، صمود، 1988، إبراهيم، 1992).

«الموازاة الصلة. - بطل، تخيل، جنس أدبي، غير، راو، زمن الحكاية، سرد، سردية، شخصية، نصّ سردي، وظيفة.

ن . ب

(Présumé/Presupposed)

ملقضي راجع مضمون

Séquence narrative/Narrative Sequence

مقطع سردي

هو وحدة سردية مرجّحة من مجموع أحداث^(١٥) تخضع في تأنيها لتطور مخصوص. وقد كان "بروب" (Propp، 1928، 1970) سابقاً إلى استنباط هذا المفهوم. فبعد أن استخرج العناصر الأساسية للنص وهي الوظائف^(١٦)، توصل إلى تعريف الخرافة بكونها بنية تنطلق من إساءة أو فقدان، وتتميز بوظائف وسيطة، وتؤول إلى الزواج أو غيره من صور الانفراج. وقد تكون الوظيفة الختامية المكافأة أو الحصول على موضوع البحث أو إصلاح الإساءة والتجدة والنجاة أثناء المطاردة. وقد أطلق "بروب" على هذه السلسلة اسم المقطع. ويترى أن كلّ إساءة جديدة أو فقدان جديد يُبدآن بمقطع جديد. ومعنى هذا أن القصة^(١٧) الواحدة يمكن أن تضمّ عدداً من المقاطع تنبئ العلاقة بينها على التتابع أو التوازي أو التكرار أو التضمن...

وقد انطلق "بارت" (Barthes، 1966) من أعمال "بروب" وسمى إلى التوسع في مفهوم المقطع حتى يجعل منه أداة تحليل لمختلف النصوص السردية^(١٨). فعزّف المقطع بكونه "سلسلة منطقية من التوى، تربط بينها علاقة تضامن. يفتح المقطع حين لا يكون لأحد مكوناته سابق متضامن معه، وينغلق حين لا يكون لمكوّن آخر من مكوناته لاحق".

أما "كلود بريمون" (Brimond، 1973) فقد عالَج قضية المقطع انطلاقاً من نظره في

الوظيفة، فهو يعتبر أن الوظيفة هي الوحدة الأساسية أو الذرة السردية (Atome narratif)، وأن أدنى تجمع للوظائف يتكوّن من ثلاث وظائف هو ما نطلق عليه اسم المقطع الأولي. ويمثّل هذا الثالوث الأطوار الثلاثة الضرورية لكل سيرورة (Processus):

- وظيفة تفتح إمكانية السيرورة في صورة سلوك ينبغي أن يتّبع أو حدث ينبغي أن يتوقّع.

- وظيفة تحقق هذا الاحتمال في شكل سلوك أو عمل منجز.

- وظيفة تغلق السيرورة في هيئة نتيجة تمّ بلوغها.

وتطوّر مفهوم المقطع السردّي مع "تودوروف" (Todorov, 1973) الذي يرى أن الجمل القصصية^(٥٦) تنظم في حلقات فتكوّن وحدة أعلى تسمى المقطع. والمقطع التام عنده يتكوّن دائماً من خمس جمل قصصية وحسب. فالقصة النموذجية تبدأ بوضع استقرار تأتي قوة فتدخل عليه اضطراباً، وينشأ عن هذا وضع مختل، وهنا تأتي قوة موجّهة عكساً لثميد التوازن. ومن ثمّ فإنّ المقطع التام عند "تودوروف" يتكوّن من الجمل القصصية الخمس التالية: 1. توازن، 2. اضطراب، 3. اختلال توازن، 4. اضطراب معاكس، 5. توازن جديد.

وجاء "غريماس" (Greimas, 1966) فنظر إلى المقطع السردّي من زاوية سيميائية. ذلك أن المقوّم السردّي^(٥٧) يتكوّن من ملفوظات سردية^(٥٨) متعاقبة، تكوّن سلسلة متضدّة تنضيداً متطلياً. فكلّ تحوّل يفترض ويتضمّن ملفوظات أخرى تصل به وتؤلّف معه سلسلة من العناصر المترابطة متطلياً هي: الإيماء^(٥٩) والكفاءة^(٦٠) والإنجاز^(٦١) والتصديق^(٦٢). وهذا التنظيم المنطقي للملفوظات السردية هو ما يطلق عليه اسم المقطع السردّي.

وإذا كان الملفوظ السردّي يستدعي متطلياً ملفوظات المقطع السردّي الأخرى فإنّ هذه العناصر لا تظهر كلّها دائماً في الخطاب الذي يقرأ. ومن هنا فإنّ المقطع السردّي مفهوم مجرد لا يشجّد ضرورة في المقروء، وإنّما هو أمر منطقي، أي إنّ التحليل هو الذي ينشئ. ولذلك كان المقطع السردّي بنية للسردية^(٦٣) منطقية كونه مجرد. وهو أداة للتحليل والتقدير: فهو أداة تحليل إذ هو يدفع إلى تفكيك الخطاب وترتيب عمليات التحوّل والحالات بطريقة متجانسة ومتناسكة. إنّه وحدة قيس تمكّننا من قيس القصص. والمقطع السردّي أيضاً أداة تقدير لأنّه يجعلنا نتوقّع لكلّ ملفوظ سرديّ نمط عليه في الخطاب ملفوظات أخرى يفترضها أو يقتضيها متطلياً.

«المواقف الصلة. - حكاية، جملة قصصية، ملفوظ سرديّ، وظيفة، قصة، نمّ سرديّ، حدث، كفاءة، إنجاز، إيماء، تصديق، سردية، متوال فواعل.

مقطع وصفي

Sequence Descriptive / Descriptive Sequence

المقطع الوصفي وحدة نصية يمكن أن تحدّ بصفحتها بنية أي بوصفها شبكة علاقات مترابطة، حجماً نصياً قابلاً للتجزئة إلى أقسام مترابطة في ما بينها ومنتشرة إلى الكلّ الذي تكوّنه، ويوصفها، في الآن نفسه، كياناتاً مستقلة نسيّاً ومتمتعةً بتنظيم داخلي خاص به ونشئته، بالتالي، علاقة نسيّة / استغلال إلى المجموع الأكبر الذي ينتمي إليه (U-M (Adam, 1990). ويكون المقطع الوصفي، في الكتابات الواقعية خاصة، مزوّداً ببعض المعلومات التي تعلن للقارئ^(*) أنّ الملفوظ سيندرج أو قد انفرد في مقطع غلب عليه الوصف^(*) وأنّ عقد قراءة جديداً سيقوم في النصّ - أو قام فيه بعد- وأنّ القارئ سيكون - أو كان - في وضع مخاطبة جديد ذي أفق انتظار جديد أيضاً (Hamon, 1993). وتسنّى تلك المعلومات ملفوظات سردية مزوّقة (نفسه) أو واصلات وصفية سردية (Lecaprez, 1996). وهي عبارة عن معلّلات وصف بعضها يفتح المقطع وبعضها الآخر يخلقه تتمثل وظيفتها في تيسير الانتقال من السرد^(*) إلى الوصف أو العكس. وذلك ما يتجلى، على سبيل المثال، في قول السندباد البحري: "ثمّ إنّي صعدت على شجرة وصرت أنظر من فوقها يميناً وشمالاً فلم أر غير سماء وأشجار وأطيار وجزائر ورمال [...] فنزلت من فوق الشجرة" (ألف ليلة وليلة). فالصعود والنظر يعلنان افتتاح الوصف والنزول يختمه.

ومهما تنوّعت أشكال المقطع الوصفي المتجزئة فإنّه يخضع لتنظيم داخليّ مخصوص. فمختلف العمليّات الوصفية^(*) عامل فعال من عوامل وحدة المقطع وهيكلته واتّساق مكوناته، شأنها في ذلك شأن وجهة النظر^(*) الواصفة وتكرار كلمة أو صوت أو أدوات تنظيم المقطع سواء كانت عديدة كقوله: "أقبل ثلاثة من العملة، أحدهم المبارك [...] وثانيهم الطاهر الطرابور [...] وثالثهم المقرّش [...]". (البشير خريّف، الدفلة في هراجينها) أو كانت فضائية أو زمانية.

وتنوّع أشهر مخفّطات بناء المقاطع الوصفية حسب أربعة أبعاد (Adam, Petit-Jean, 1989) هي: البعد الأوّل أو المنظور العموديّ (أعلى / أسفل وفوق / تحت) والبعد الثاني أو المنظور الجانبيّ (على اليمين / على اليسار أو على الشمال) والبعد الثالث أو المنظور عن قرب والمنظور عن بعد (قريب / بعيد وأمام أو قدام / وراء أو خلف وداخل / خارج). أمّا البعد الرابع والأخير فيوافق استكمال الزمان وخاصة الزمن الكونيّ (المواسم والساعات والأيام والأشهر...). ومن أمثلة تنظيم المقطع وفق المبدأ الزمانيّ:

"تطرح [التخلة] بقلتها الجنوب والشمال وتصبورها الشمس قتلحها وتتضجها فتمتلئ لحماً وتثقل العراجين وتمتد الشماويخ بمر نوراني كأصابع تشهد أن لا إله إلا الله. ذلك الخريف [...] في الشتاء تقام الأعراس ويعمل البناؤون ترميماً وبناء [...] ثم يذهب قر الشتاء ويتنفس الربيع بمثل أنفاس الصبح [...] وأما عند اقتراب الحر [...]*" (البشير عرقف، الدقة في عراجينها).

إنّ خضوع المقطع الوصفيّ لتنظيم داخليّ يدفع عن الوصف تهمة القوضى ويبرز ما يشدّ مقومات المقطع بعضها إلى بعض إنّ في مستوى البنية الشكلية (العمليات الوصفية وأدوات التنظيم وغيرها) وإنّ في مستوى الوحدة الدلالية (الموضوع-العنوان وانشداده إلى عناصره أو انشداده إلى إنا بملافة الكلّ بالجزء أو العكس...). وإنّ بنية المقطع الوصفيّ تختلف عن بنية المقطع السردّي^(٥). فهذه سياقية (أو نسقية) بينما الأولى جدولية.

» المواد ذات الصلة. - وصف، سرد، عمليات وصفية موصوف له، واصف.

٤. ٥. ج

مقول له

Allocutaire / Adressee

ينتزل مصطلح المقول له في نطاق الخطاب باعتباره عملاً ينجزه قائل (Locuteur) يتوجه به إلى مخاطب يتلقى ما يُقال. ولا يُمكن تصوّر قولٍ دونهُ. كما لا يمكن أن تتشكّل صورة للقاتل المتكلّم في قوله دون أن يرسم صورة لطرف آخر يتوجه إليه بالكلام سيصبح بدوره قاتلاً. وهو المقول له: أنت أو أنتم أو أنتم أو أنتنّ. ولهذا فإنّ الذاتية المتشكّلة في أيّ قول إنما هي ذاتية بينية (intersubjectivité) طرفاها القائل والمقول له (François Jaquet, 1979). ولهذا سمي المقول له أحياناً متلقّطاً مشاركاً (Co-énonciateur) في الخطاب.

ولكن لا بدّ من التمييز بين المقول له أو المخاطب المباشر للقول الذي يتوجه إليه القائل مباشرة وقد قصد به بالقول تصريحاً وبين المقول له غير المباشر الذي لا يتوجه إليه القائل بصورة مباشرة. وإنّما يقصده على سبيل التلميح كأن أتوجه بالولم إلى صديق لي حميم وهو لم يقترب فنبأ. وإنّما نسبته إليه على سبيل المزاح لأعاطب مصاحباً لي آخر هو صاحب الجرم لم أتوجه إليه مباشرة خوفاً منه أو تهكماً به. وبالإضافة إلى هذين

التمطين من المقول له هناك نمط آخر نُبت بكونه متلقياً إضافياً وهو ليس معنياً بالقول بصورة مباشرة أو بصورة غير مباشرة (Orzechowski, 1980). فقد يُلقى أحد الرؤساء خطاباً يتوجه به إلى شعبه ليتحدث عن بعض الشؤون السياسية. فالشعب هو المقول له المباشر. لكن الخطاب قد يكون موجهاً بصورة غير مباشرة إلى أعضاء الشعب الذين يكونون بمثابة المقول غير المباشر. وقد تستمع إلى هذا الخطاب شعوب أخرى ليست معنية به بأي حال من الأحوال.

إلا أن الحدود التي وضعت للمقول له تخص هذا المصطلح بصورة عامة. أما المقول له في النثر القصصي المتخيل فله درجات أخرى، وأحوال مغايرة للمقول له عامة. فالمؤلف^(١) وهو يؤلف نصه يتوجه إلى مقول له هو القارئ^(٢). ولكن الطرفين لا يتواجهان كما هو الحال في القول المؤلف إذ يُمَرَّس المؤلف القول إلى قائل متخيل هو الراوي^(٣) الذي يتوجه إلى مقول له متخيل، بدوره، هو مروي له^(٤) غالباً ما يكون غير حاضر في العملية التواصلية. وينتج في قول الراوي قائل نصي من نوع آخر هو الشخصية^(٥) القصصية التي تواجه شخصية قصصية أخرى هي المقول له داخل خطابها. ولكنها كثيراً ما تتحول إلى قائلة هي أيضاً. وقد يزدوج القائل في المونولوجات الداخلية^(٦). فتكون الشخصية قائلة ومقرراً لها في الوقت نفسه. وقد تستحضر مخاطبها استحضاراً داخلياً مثلما يظهر في هذا الشاهد:

(م1) * تقف أمامه متمهلة، يجلس على الرصيف، ويأخذ من جيب معطفه خبزاً ويأكل. يلتفت إليها.

(م2) الله يخليك شربة ماء.

(م3) تدخل إلى الغرفة وتعود حاملة قنينة ماء.

(م4) والشواش فارغة، لكن الحرب انتهت. كلهم قالوا لها إن الحرب انتهت ودخلت كل جيوش العالم إلى البلد من أجل إيقاف هذه الحرب. وهي حزينة، راحت على الذي راح، الذين ماتوا ماتوا، ... كنت تعتقد أن الحروب ستتمت الجميع [...] والحرب انتهت يعني ستقف هكذا مع البشر الحارثي الذي يتمقطع بها [...] من أين المعامرات لكن أين يذهب؟ هي لا تعرف ولا تجرؤ على السؤال * (إلياس مخوري، الوجوه البيضاء)

يشتمل هذا المثال على ثلاثة أنواع من الملايف: النوع الأول يمثل (م1 و م3). وفيه يتكلم الراوي متوجهاً بكلامه إلى مروي له غير معين هو المقول له المتخيل الأول. أما (م2) فملفوظ تقوله الشخصية لتتوجه به إلى مقول له آخر هو الشخصية التي ورد

ذكرها في (م1). وأما النوع الثالث فيمثله (م4) الذي هو محفوظ من جنس الخطاب غير المباشر الحر^(٤٥). وفيه يتحدث الراوي بلسان الشخصية التي تتوجه إلى نفسها بالكلام. فهي القاطلة قولاً صامتاً. وهي المقول له في الوقت نفسه. وكلّ الملايظ (م1 و م2 و م3 و م4) ينجزها المؤلف^(٤٦) "إلياس خوري" يتوجه بها إلى مقول له أشمل هو القارئ. وكثيراً ما تتلاقى هذه الأعوان وتتقاطع في النص الأدبي تقاطعاً ينشأ عنه ما يستلزم تعدداً صوتياً^(٤٧).

وبذلك يثبت أن المقول له في النص السردى^(٤٨) متعدد الدرجات ومعقد المستويات. فلا بد لدارس النص القصصي من أن يأخذ هذه الدرجات وتلك المستويات في الاعتبار.

المواد ذات الصلة. - قاتل، راق، شخصية، قصص، مونولوج، تعدد صوتي، مؤلف، قارئ.

٢٠٢ خ

مَقْوَمُ خُطَابِي

Composante discursive/Discursive Component

يتدرج المقوم الخطابي عند "غريماس" (Gérmas, 1966) في دراسة مستوى السطح، وهو - إضافة إلى المقوم السردى^(٤٩) - ينظم العناصر التي تعدّ مفيدة في هذا المستوى. ويتولّى المقوم الخطابي تنظيم التسلسل القائم في نصّ ما بين الصور^(٥٠) (Figures) وآثار المعنى (Effets de sens). فالتحوّل السردى للشخصية^(٥١) ينطوي على تحوّل خطابي يتجلى في الأدوار الغرضية^(٥٢) التي تتلبّسها. فامتلاك الرجل المال في المقوم السردى يمكن أن يوازيه في المقوم الخطابي صور "الرجل المستهتر" أو "المؤمن الخائن" أو "الأب المهمل" أو صور "الرجل العملي" أو "الشخص الذكي" أو "الرجل ذي العزم". وبهذا المعنى فإنّ الأدوار الغرضية التي يساعد المقوم الخطابي على استخراجها تساهم في إضفاء مضمون على الشخصية.

ويهتمّ المقوم الخطابي بدراسة الأشكال الخطابية. فإذا كانت البنى السردية هي التي تضطلع في نصّ ما بدراسة المضامين التي توفّر لها اللغة وتنظيمها، فإنّ مهمة التحليل الخطابي أن يعصف القانون الذي تخضع له هذه المضامين والشكل الذي ترد فيه. ومن ثمّ فإنّ التحليل الخطابي ينظر في العناصر نفسها التي ينظر فيها التحليل السردى، غير

أن التحليل الخطائي يهتم بما لم يوله التحليل السردى أهمية وما يسهم في بناء الدلالة المخصصة للنص^(٥٤).

المواد ذات الصلة. - مقوم سردي، شخصية، صوره، مسار صوره، دور غرضي، مستوى الطبع.

م. ق.

Composante narrative/Discursive Composant

مقوم سردي

المقوم السردى مصطلح سيميائي (Greimas, 1966) يندرج في دراسة مستوى السطح^(٥٥) وهو - إضافة إلى المقوم الخطائي^(٥٦) - ينظم العناصر التي تعد مفيدة في هذا المستوى. ويتولى المقوم السردى تنظيم ما يربط بين الحالات والتحويلات من علاقات تابع (Succession) وعلاقات تسلسل^(٥٧) (Enchaînement).

وحيث يقبل المرء على دراسة المقوم السردى فإنه يقتصر على وصف الاختلافات التي تظهر في تابع النص. فإذا تتبعنا مثلاً تطور شخصية^(٥٨) في نص ما فإن ذلك التطور يبدو من خلال تابع الحالات المختلفة التي تمر بها تلك الشخصية. ذلك أن الشخصية التي عليها مدار النص يمكن أن تصور نموذج النجاح أو نموذج الفشل، ومن ثم فإن المقوم السردى هو المسار الذي تقطعه الشخصية من الانفصال^(٥٩) إلى الاتصال^(٦٠) أو من الاتصال إلى الانفصال مع ما يمكن أن يتخلل ذلك المسار من ازدواج، كأن تتصل الشخصية بالثروة وتتفصل عن العادة أو العكس.

فإذا اعتبرنا النص في مستوى المقوم السردى بدا لنا سلسلة من الحالات والتحويلات. ويقوم كل نص على مقوم سردي ويمكن بالتالي أن يخضع للتحليل السردى. وما القصص^(٦١) إلا صنف (Classe) مخصوص تُربط الحالات والتحويلات فيه بشخصيات مميزة (Individualisation).

المواد ذات الصلة. - مستوى السطح، مقوم خطائي، تسلسل، شخصية، اتصال، انفصال، برنامج سردي، نوال فواعل، ملفوظ سردي، فاعل، إنجاز، كفاءة، موضوع لكمة، موضوع جوي.

م. ق.

مكان محدد

Lieu délimité/Delimited Space

المكان المحدد، بخلاف الديكور^(٥٠)، جزء من الفضاء المرجعي^(٥١) المتسمي إلى الفضاء^(٥٢) في القصر. فأنما تكن أبعاد المكان (بيتاً أو كونا) وأنما يكن انتماءه (حضرناً أو بدوياً، مفتوحاً أو مغلقاً الخ...) فإنه يتخذ مظهراً دقيقاً للغاية من قبيل لسان الماء يخوض فيه بطل أقصوصة^(٥٣) 'الكابوس الأسود' المجهول الاسم (يحيى الطاهر عبد الله، الكتابات الكاملة) ومن قبيل حُجرة الأرملة وبناتها يقدم إليها المقرئ الأعشى في أقصوصة 'بيت من لحم' لـ 'يوسف إدريس'.

» المواءمات الصلة. - فضاء، فضاء مرجعي، ديكور، مكان مزدوج، جهاز، مسار.

أ.س.

مكان مزدوج

Lieu double/Dual Space

هذا المفهوم عنصر من عناصر الفضاء المرجعي^(٥٤) بوصفه مقوماً من مقومات الفضاء^(٥٥) في القصر. والمكان المزدوج خاص بالاقصوصة^(٥٦). فمولفها، قصد تخطيط القيرد التي يفرضها جنسها الأدبي^(٥٧) عليه، يعمل على التآليف بين الأماكن المتباينة. فينشئ صوراً منها تتيسر قراءتها. من ذلك أن عبد المتجلي في أقصوصة 'الحكم لله' (محمود تيمور، كل عام وأنتم بخير) يشعر بأن الزنزارة التي يقيم فيها قد تحولت إلى بئر مستديرة وهو يهوي في أعماقها حتى القاع. فالمكان أصلاً واحداً. وازدواجه انعكاس لحال البطل النسبة المتأزمة: «وقد اتخذت هذه الحجرة في ظلامها وصمتها وحوائلها المتشابهة المائرة حوله شكل بئر بعيدة المهوى، كأنما انطبق فيها فلا منفذ لها، وهو مغلق في قاراتها كأنه إحدى الهوام التي تأوي إلى جحورها في بطون المناور والكهوف»^(٥٨).

» المواءمات الصلة. - فضاء، فضاء مرجعي، ديكور، مكان محدد، جهاز، مسار.

أ.س.

ملحمة

Epos/Epic

الملحمة جنس أدبي^(٤٥) قريب من الأسطورة^(٤٦)، يتخفى فيه الشاعر البطولي الإنشائي بما يختزنه تاريخ مجموعته البشرية من التمثلات الاجتماعية والسياسية والدينية (Nicole Revel & al, 1997). وتكشف الملحمة، عبر قصص^(٤٧) الاعتبار^(٤٨) التي يمر بها البطل^(٤٩) أو البطلة، عن رؤية العالم لدى المجموعة البشرية التي ينتمي إليها كل منهما. ويرأى عدد أبيات الملحمة بين المئات والآلاف. وهي تُتناقل عبر الأجيال مشافهة. وشرط الإنفلاخ في ترسيخها في الذاكرة الفردية أو الجماعية رخامة صوت المنشد وقوة حافظته وإنصاف الجمهور إليه وهو يعرض عن ظهر قلب الأبيات. ولم يقتصر تناقل الملاحم على الشفهي فقط، بل دوتها الرهبان والشعراء. فتم تحويل الملحمة من الشفوية المطلقة إلى شفوية "مختلطة" يتعايش فيها المكتوب والشفهي. وفي هذا السياق يتدرج تدوين "هومروس"، في القرن الثامن ق.م، "الإلياذة" و"الأوديسة".

والملحمة أحد الأشكال الطبيعية الثلاثة للأدب. وهي الملحمي والغنائي والدرامي (المسرحي). وتعتبر هذه الأشكال الثلاثة المفاهيم الأساسية للإنشائية^(٥٠) منذ "أناطلون" وحتى "إميل ستايغر" (Dacrot & Todorov, 1972). ومما تلبو من خصائص فنية للملحمي أنه يهضم الآثار التي يحق فيها للمؤلف^(٥١) والشخصيات^(٥٢) الكلام. والزمن الذي يحيل عليه الملحمي هو الماضي. أما الضمير المستعمل فيه فهو ضمير الغائب. والروح التي ترتبط به هي الرؤية الشاملة (Steiger, 1946). وتميز هذه الخصائص الجنس الملحمي من تلك التي تتوافر في الجنسين الآخرين. ففي الغنائي يتكلم المؤلف^(٥٣) وحده. والزمن المحال عليه هو الحال والضمير المستعمل هو المتكلم والروح التي يغلبها هي ما يستيه "ستايغر" التأثير أو الانفعال. أما في الدرامي أو المسرحي فلا يحق الكلام إلا للشخصيات. والزمن المستعمل فيه هو الاستقبال. والضمير الذي يقع اللجوء إليه هو المخاطب. أما الروح التي يثيرها فهي التوتر.

وقد قامت الملحمة، في القديم، على الصراع. فالملحمة الهوميرية رغبت لواء الشرف البطولي ونماذج من سلوك المجتمع. وأبرزت معن المنزلة الإنسانية. وشكت من قساوة الحرب ومأساها. وقد تميز الصراع في هذه الملحمة بقيامه بين الإنسان والآلهة، والإنسان والقوى الخفية الخارقة. أما في العهود الحديثة فشهدت الملحمة التي تتوافر فيها خصائص الجنس المشار إليها أهلاء تطورا يحلوا البطل الفرد محل البطل الشعب

أو العرق، وحلول القوى الاجتماعية الطامرة محلّ القوى الغيبية فكانت الرواية^(٥٤). وإذا هي الابن الشرعي للملحمة (G. Lukacs, 1920/1962). والملاحم تُعرّف بمؤلّقيها كـ "الشاهنامة" لـ "الفردوسي" مثلاً، لكنّ كثيراً من الملاحم ظلّ، عبر العالم، مجهول المؤلف. ومن بين هذه الملاحم الملاحم السنسكريتية (Nicole Revel & al, 1997).

» المواد ذات الصلة: - رواية، سيرة، محاكاة ساخرة.

أ.س.

ملفوظ حالة

Enoncé d'état/State Utterance

هو عند "غريماس" (Greimas, 1966) أحد مكوّني الملفوظ السردية^(٥٥). وهو يتحدّد من خلال العلاقة الرابطة بين ذات وموضوع، كأن نقول: "المرأة نطك حليّاً". غير أنّ مفهوم الذات لا ينحصر في الشخصية^(٥٦)، كما أنّ مفهوم الموضوع لا ينحصر في المتاع المادّي، بل إنّ الذات والموضوع دوران أو فكرتان تحدّدان وضعين مترابطين لا وجود لأحدهما دون الآخر. فالذات لا يمكن أن تكون إلّا بموضوع يتصل بها ومن خلاله نتحدّد. وثمة ضربان من ملفوظ الحالة، أي ضربان من ضروب العلاقة بين الذات والموضوع: أولهما ملفوظ الحالة الاتصالي (Conjonctif) وتكون العلاقة فيه بين الذات والموضوع علاقة اتصال^(٥٧) كأن نقول "الرجل غني" أو "الجدة حنون"، والثاني ملفوظ الحالة الانفصالي (Disjonctif) وتكون العلاقة فيه بين الذات والموضوع علاقة انفصال^(٥٨) كأن نقول "التلميذ بلا كتاب" أو "السّجان بلا قلب".

» المواد ذات الصلة: - ملفوظ الفعل، ملفوظ سرديّ، شخصية، اتصال، انفصال، برنامج سرديّ، دور غرضيّ، مقوم سرديّ.

م. ق.

ملفوظ سرديّ

Enoncé narratif/Narrative Utterance

إذا كانت الوظيفة^(٥٩) عند "بروب" (Propp, 1928) هي وحدة القيس الأساسية التي

تعتمد لتحليل الخرافة، فإنّ الملفوظ السردّي عند "غريماس" (Greimas, 1966) هو الوحدة الرئيسية التي تعتمد في وصف المقوم السردّي^(٤٦) في خطاب ما. ويعتبر "غريماس" أنّ النصّ السردّي^(٤٧) يتكوّن من سلسلة من الحالات التي تصوّر وضع الشخصية^(٤٨) أو ما تملكه، والتحوّلات التي تتجلّى من خلال الفعل^(٤٩) الذي تأتبه أو يقع عليها. وتعلّق الحالة بكون الشخصية (شابة - عجوز - جميلة - قبيحة...) أو بما لها (بيت - سيارّة - ضيعة - أداة سحرية...)، في حين يتعلّق الفعل بما تنجزه (خروج - صعود - نجاح - زواج...) أو بما يقع لها (مرض - اعتداء - موت)، ومن ثمّ فإنّ النصّ السردّي هو أساس المقوم السردّي، وهو يتكوّن من الملفوظات السرديّة^(٥٠) سواء كانت ملفوظات حالة^(٥١) أو ملفوظات فعل^(٥٢).

وبناء عليه يميّز بين نوعين من الملفوظات السرديّة: الملفوظ السردّي الاتصالي وهو تصوّر تحوّل علاقة ذات بموضوع من الانفصال^(٥٣) إلى الاتّصال^(٥٤) (كان معدياً ففداً ذا مال)، والملفوظ السردّي الانفصالي وهو تصوّر تحوّل علاقة ذات بموضوع من الاتّصال إلى الانفصال (كان خيّاً قافراً).

وتتمثّل مهمّة التحليل السردّي الأولى في رصد الملفوظات السرديّة التي يتكوّن منها الخطاب المدروس وبنائها، ويتمّ ذلك بتوضيح الطريقة التي تنتظم بها الملفوظات السرديّة في خطاب معيّن. ويطلق على هذا التنظيم المنطقي للملفوظات السرديّة اسم المقطع السردّي^(٥٥).

غير أنّ الملفوظ السردّي لا يتجسّم في ألفاظ النصّ وعباراته. ذلك أنّ جمل النصّ تنتمي إلى مستوى الظهور (Niveau de la manifestation) في حين تنتمي الملفوظات السرديّة إلى المستوى المكوّن (Niveau construit). فالحالة الواحدة - كالسمادة أو الثروة مثلاً - يمكن أن تذكر لمحمّاً ويمكن أن يفضل القول فيها، والفعل - كالاتّصار أو الزواج مثلاً - يمكن أن يقتصر في ذكره على جملة ويمكن أن يرد ذكره مسهباً ويمتدّ على صفحات. ولكنّ مستوى الظهور هنا لا ينبغي أن يؤثّر في صرامة التحليل الذي لا يهتمّ إلا برصد الحالات وما يحتويها من تحوّلات.

► الموائد ذات الصلة. - وظيفة، مقوم سردّي، شخصية، فعل، ملفوظ حالة، ملفوظ فعل، اتّصال، انفصال، مقطع سردّي، خطاب، نصّ سردّي، ذات حالة، ذات فعل، برنامج سردّي.

Enoncé du faire/Doing Utterance

ملفوظ فعل

هو عند "غريماس" (Greimas, 1966) أحد مكونات الملفوظ السردى^(١٤)، ويتحقق عند الانتقال من صورة للعلاقة بين الذات والموضوع إلى صورة أخرى. ومعنى هذا أن ملفوظ الفعل لا يمكن أن يوجد إلا في سياق التحول. ومن ثم فإن ملفوظ الفعل يتخذ صورتين أساسيتين، إحداهما التحول الانفصالي (Disjonctif) وقوامه تغير علاقة الذات بالموضوع من الاتصال^(١٥) إلى الانفصال^(١٦)، كأن يكون الرجل ذا مال فيفتقر، أو أن يتلاشى الحب بين الزوجين. ففي الحالة الأولى انتقال من "الرجل ذو مال" إلى "الرجل بلا مال"، وفي الحالة الثانية انتقال من "الزوجان متحابان" إلى "الزوجان غير متحابين". وأما الصورة الأخرى لملفوظ الفعل فهي التحول الاتصالي (Conjonctif) وقوامه تغير علاقة الذات بالموضوع من الانفصال إلى الاتصال، كأن تشتري المرأة عقداً أو أن يحصل المريض على الدواء. ففي الحالة الأولى انتقال من "المرأة بلا عقد" إلى "المرأة ذات عقد"، وفي الحالة الثانية انتقال من "المريض بلا دواء" إلى "المريض له دواء".

ولا يمكن أن نحلل نصاً سردياً^(١٧) إلا إذا صنفنا كل ملفوظات الفعل فيه بحسب طبيعة التحول الذي تمر به، أي بوصفها ملفوظات انفصالية أو ملفوظات اتصالية.

ملفوظات ذات المصلحة - ملفوظ حالة، ملفوظ سردي، اتصال، انفصال، نص سردي، برنامج سردي، مقوم سردي.

م. ق.

(Assimilation/Assimilation)

مماثلة راجع عمليات وصفية

Acteur/Actor

ممثّل

مصطلح استنه "غريماس" (Greimas, 1966) بديلاً من الشخصية^(١٨) لما في هذه اللفظة من دلالات جوهرانية (Essentialistes) توحي بأن للشخصية كياناً نفسياً واجتماعياً بمعزل عن النص السردى^(١٩). إن الممثل عند "غريماس" هو فرد متدرج في دور أو أكثر

ومصطلح بذلك الدور أو بتلك الأدوار. فالممثل وحدة معجمية خطابية يتحدّد محتواه الدلالي الأخرى بحضور معانٍ (Sinner) ثلاثة: فهو وحدة تمثيلية (مشكلة للإنسان أو مشكلة للحيوان أو غير ذلك)، وهو منحرك، وهو قابل للإفراد (Individualisation) إذ يتجسّم في عدد من القصص الأدبية خاصّة من خلال اسم العلم الذي يُنسب إليه.

فإذا جاوزنا الصيد الدلالي إلى المقوم التركيبي للقصة^(٥) تجلّى لنا أنّ للممثل مقاماً^(٥) في البنية التركيبية. وهو من هذه الجهة محلّ تخطي فيه وتربط بني سردية وبني خطابية، ويلتقي المقوم النحوي والمقوم الدلالي، إذ الممثل ينطوي على الأقلّ على دور فاعلي^(٥) ودور غرضي^(٥) يحدّدان كفاءته^(٥) وحدود فعله أو حالته. فالممثل يمكن أن يتطابق والشخصية فيكون الملك أو الساحرة على سبيل المثال ممثلين، إلّا أنّ الممثل يتحدّد في القصة من خلال صفاته (شيخ، غني، ثوي...) ومن خلال الأدوار الغرضية التي يسطّح بها (عادل، شرير، كريم...).

► المواد ذات الصلة. - فاعل، شخصية، دور، نصّ سرديّ، قصة، كفاءة، مقام، دور فاعلي، دور غرضي، مستوى السطح.

٢. ق.

مناجاة الذات

Soliloque/Soliloquy

إنّ «مناجاة الذات» مصطلح تشرّجيّ كان سائداً خاصّة في النصوص المسرحيّة ذات الطابع الأخلاقيّ في الفرون الوسطى. ومؤدّا كلام الشخصية المسرحيّة كلاماً منفرداً مرتفع الصوت تتوجّه به إلى ذاتها وهي أمام الجمهور. ومن أهمّ وظائف «مناجاة الذات» أن تكشف عن أعماق الشخصية وطرائق نظرها وهي بصدد التفكير لا سيّما تلك التي تكون مأزومة وتبحث عن مخرج من أزمتها. ومنها أيضاً أن تستعطف الشخصية المسرحيّة الملذبة الجمهور من نحو ما قام به «ماكبث» في مسرحيّة «شكسبير».

ولئن تقلّص استعمال هذا المصطلح في المسرح بعد تراجع المسرح الشعريّ فإنّه ظهر في بعض النصوص السردية^(٥) باعتباره طريقة من طرائق عرض أفكار الشخصية لاسيّما في الرواية^(٥) التقليدية. وهو شكلٌ من أشكال الخطاب المباشر^(٥) الذي تشجّه به الشخصية إلى ذاتها. ومن أهمّ النصوص^(٥) الملائمة لمناجاة الذات النصوص ذات الصيغة الميلودرامية المثيرة للمواقف (Katie Wales, 1989).

إنّ مناجاة الذات بهذا المعنى ليست إلّا وجهاً من وجوه المونولوج^(٥) في الرواية المعاصرة لا سيما الرواية التي تهتمّ بأحوال الوعي لدى الشخصية.

► المواد ذات الصلة. - تلفّظ، خطاب مباشر، مونولوج، نعر سرديّ.

٢٠٢ خ

مناجاتيّة راجع مونولوجيّة

(Monologisme/Monologism)

مناورة راجع إيعاز

(Manipulation/Manipulation)

منطق الأعمال

Logique des actions/Logic of Actions

منطق الأعمال^(٥) من المفاهيم التي استخدمها "تودوروف" (Todorov, 1966) لمقاربة أعمال القصة^(٥) في ذاتها أي مقطوعة الصلة بسائر مقومات الحكاية^(٥) والخطاب. وهو وليد استقراء قصص بين أنّ تعاقب الأعمال فيها يخضع لمنطق ما. وللتعرّف إلى منطق الأعمال في القصة تُنّت محاولات أهمّها ما ذكره تودوروف (نفسه):

المحاولة الأولى غام بها الإنشائيون الكلاسيكيون. وتتمثّل في نتيج مظاهر التكرار في القصة. ففي كلّ قصة نزوع إلى التكرار سواء تعلّق الأمر بالأعمال أو بالشخصيات^(٥) أو بتفاصيل الوصف^(٥). ويتخذ قانون التكرار أشكالاً غامضة مختلفة منها التضادّ (Antithese) والتدرّج (Gradation) والتوازي. ويقضي إدراك التضادّ وجود تطابق جزئيّ بين طرفيه. ومن أمثلته في الرواية الترسليّة^(٥) ما يلاحظ من اتّفاق واختلاف بين الرسائل المتعاقبة المتعدّدة المصدر وما يُدرك من تناقض في مستويي المضمون واللهجة في صورة صدور الرسائل من شخصيّة واحدة.

ويتمثّل التدرّج في تكرّر العمل تكرّراً يحمل في طياته كلّ مرّة شيئاً جديداً كأن تعبّر رسائل شخصيّة ما عن العاطفة نفسها التي تُكثّفها لشخصيّة أخرى. ويكون التدرّج حين تحمل كلّ رسالة قرينة إضافية على هذه العاطفة. أمّا التوازي فهو الشكل الأكثر انتشاراً

لمبدأ التتابع. ويتشكّل كل توازن، على الأقل، من مقطعين يحويان عناصر متشابهة وأخرى مختلفة. ويمكن تمييز شريطين رئيسين من التوازني: أحدهما هو توازي خيوط الحكمة^(٤٢) ويخصّ الوحدات الكبرى للقصة وثانيهما هو توازي الصيغ القولية (Formules verbales). ومن أمثلة الضرب الأول أنّ أحمد عاكف كان يقف خلف نافذته منتظراً ظهور جارتة نوال ويظهرها دار بينهما حوار صامت. ولما عاد أخوه رشدي من الصعيد صار ينجز العمل نفسه. ولكنّ مال العلاقاتين اختلف بسبب جرأة رشدي وشبابه ووسامته (نجيب محفوظ، خان الخليلي). ويقوم الغرب الثاني على تشابه بين صيغ قولية تُطَق بها في ظروف متطابقة. ومن أمثلته أن تكتب شخصية نسائية: "يجب أن أنهي هذه الرسالة فقد دقّت الساعة الواحدة صباحاً وحين موعد قفومي". وفي اللحظة نفسها تكتب أخرى: "عبثاً أحاول أن أستفيض في الكتابة إليك. ولكنّ قرب حلول مواعدي يحول دوني والتفكير في أيّ شيء آخر". في هذين الشاهدين تشابه في الصياغة والموقف. فنحن حيال امرأتين تنتظران الرجل نفسه.

وتتمّ المحاولة الثانية لوصف منطق الأعمال على أيدي دارسي الفولكلور دراسة بنويّة. وأفرزت نماذج تحليل منها النموذج الثلاثي (Modèle triadique) الذي عرفه "تودوروف" بتبسيط إذ هو وليد تصوّر "كلود بريمون". وفي هذا التصوّر تتكوّن القصة برمتها من تسلسل قصص صغرى (Micro-récits) أو اندراج بعضها في بعض (Emboîtement). وتتكوّن كلّ قصة صغرى من ثلاثة أعمال (أو عمليتين أحياناً) يكون وجودها إجبارياً وتكون منسجمة نسبياً وسهل عزلها عن غيرها. ولعلّ قصص العالم كلّها مكوّنة، حسب هذا التصوّر، من تسلسل لحوالي عشر قصص صغرى ذات بنية قارّة قد توافق صنفاً ضئيلاً من المواقف الأساسية في الحياة مثل "الخداع والتفقد والحماة".

أما المحاولة الثالثة فتنسب إلى "تودوروف" (Todorov, 1969). وقد تجسّمت في تقسيم غيخ الحكمة إلى جمل قصصية تألّف في ما بينها لتكوّن مقطعاً سردياً^(٤٣) يقوم منطق الأعمال فيه على روابط زمنيّة ومبنيّة في الآن نفسه. فالاضطراب يخلّ بالتوازن ويؤدّي إلى اختلال. وهذا الوضع الجديد يتطلّب ردّ فعل ينجم عنه إحلال توازن جديد.

إنّ البحث عن منطق الأعمال يتيح استخلاص البنية العامة التي تقوم عليها حبكة القصص. ويكون البحث أيسر كلّما كان بناء القصة نازعاً إلى الأشكال البنائية التقليدية. فالظفر بمنطق للأعمال يعسر بل قد يستحيل في القصص التي تنفّست فيها الحكمة وتشكّلت.

► المواد ذات الصلة. - عمل، قصة، حكاية، حبكة، مقطع سرديّ، جملة قصصية.

Perspective narrative / Narrative Perspective

منظور سردّي

المنظور السردّي مبحث من مباحث الصيغة^(٤٦) يخصّ العلاقة بين السرد^(٤٧) والحكاية^(٤٨). وهو، شأنه شأن الساقية^(٤٩)، نمط تنظيم للمعلومة متولّد من اختيار وجهة نظر^(٥٠) حصرية أو عدم اختيارها (Genette, 1972). فالمنظور موقع يتمّ انطلاقاً منه التعبير^(٥١) (Ronen, 1990). وهو يقتضي قارئاً متركة (أو مبتدئاً^(٥٢)) للعالم الروائي عن طريق المحاسن الخمس و/أو اللحن هي الراوي^(٥٣) أو شخصية^(٥٤) ما. ويستوجب أيضاً موضوع إدراك (أو مبدأ^(٥٥)) وعملاً قد يكون محدوداً وقد يمتدّ إلى ما لا نهاية له (Lintvelt, 1981). (1989).

وقد ربط "لنتفلت" (نفسه) عمق المنظور بحجم المعلومات أو المعارف حول الموضوع المذكور. إلّا أنّ "رابانثال" (Rabatel 1998) خالفه الرأي. ففصل بين حجم المعارف أو كمّها وعمق المنظور. فقد تكون المعارف كثيرة وعمق المنظور محدوداً بسبب تقليد المبتدئ بمكان الإدراك وزمانه مثلما يظهر في هذا الوصف^(٥٦) المنفصل: "ثمّ بلنوا (آل حاكف) مخبأ العمارة - البديوم- وكان مضاء بمصباح خافت، مفلّاة نوافله يستائر كثيفة سرداء، واعتمد سقفه على عمد أفقية قامت على عمد حديدية رأسية، ووضعت حول جدرانه أكياس من الرمل [...] (تجيب محفوظ، خان الخليلي). وقد يظلّ حجم المعارف على حاله في حين يمتدّ عمق المنظور نسبياً بمجرد تجاوز المبتدئ لمكان الإدراك وزمانه اعتماداً على معرفة سابقة بالمبأ كأن يحوّر الراوي الشاهد السابق فيقول: "وكان مُضاء -كحافته- بمصباح خافت [...]". وقد يكون حجم المعارف صغيراً وعمق المنظور ممتازاً كما يظهر في هنا الشاهد: "ثمّ تبين له (أحمد حاكف) أنّ سطحي العمارتين متصلان في أكثر من نقطة وأنّ أطباقهما المتقابلة متصلة كذلك بالشرفات ممّا جعله يحسب أنّهما عمارة واحدة ذات جناحين" (نفسه). ففي هذا المثال جاء عمق منظور الشخصية المبتدئة محدوداً في حين امتدّ عمق منظور الراوي المبتدئ فأتاح له تغطية الشخصية بفضل معلومة يتيمة تفتتها الفعل "يحسب".

إنّ المنظور السردّي يبدأ من مبادئ تنظيم النصّ السردّي^(٥٧) غير منبث عن رؤية للفنّ وللعالم.

المواد ذات الصلة. - صيغة، سرد، حكاية، ساقية، وجهة نظر، تبشير، مبتدئ، مبدأ.

مدلول الفواعل

Modèle actantiel [Actantial Model]

استنبط "غريماس" (Grimas 1966) هذا المصطلح بعد اطلاعه على كتاب "مورفولوجيا الخرافة" لـ "بروب". وقد كان يبين فيه أنَّ الوظائف^(٥) (Fonctions) التي تنطوي عليها الخرافات العجيبة يمكن أن تجمع في دوائر عمل (Sphères d'action) بحسب القائمين بها. وقد حنّد "بروب" هذه الدوائر بسبع، هي:

- دائرة المحتدي
- دائرة الواهب
- دائرة المساعد
- دائرة الأميرة (أو الشخص الذي يُبحث عنه) وأبيها
- دائرة المرسل
- دائرة البطل
- دائرة البطل المزيف

وبناء على ذلك سمى "غريماس" إلى تعميم هذه الدوائر وتعميق بعدها التجريدي بما جعلها أداة لتبيين حركة السرد في مختلف تجلياتها. وبني متوالياً سداسي الأقطاب بترابط كل زوجين من مكوناته بعلاقة مفصولة:

- علاقة الرغبة: تربط بين الراغب أي الذات والمرغوب فيه أي الموضوع. وهذا المحور هو أساس الملفوظ السرد^(٥) الأولي، أي ملفوظ الحالة^(٥) الذي تكون فيه ذات الحالة^(٥) متصلة بموضوع قيمة^(٥) أو منفصلة عنه. كما تتجلى هذه العلاقة في مستوى ملفوظ الفعل^(٥) من خلال التحول الذي يمكن أن يصيب الذات الفاعلة^(٥) في صلتها بالموضوع، ممّا ينتج عنه تحول اتصالي أو تحول انفصالي.
 - علاقة التواصل: تربط بين واهب البحث أو المرسل^(٥) والمرسل إليه^(٥) من خلال الذات وموضوع القيمة. فالمرسل ينشئ عقداً مع المرسل إليه، إذ المرسل هو الذي يجعل الذات راغبة. أما المرسل إليه فهو الذي يطلق موضوع البحث.
 - علاقة الصراع: تربط بين المساعد^(٥) الذي يعين الذات على الحصول على الموضوع والمعارض^(٥) الذي يعرقل مسعى الذات إلى امتلاك الموضوع. ويمكن لعلاقة الصراع أن تحرك دون تحقيق علاقة الرغبة وعلاقة التواصل معاً.
- على أنَّ "غريماس" يبين أنَّ المحورين الأساسيين في هذا المتوال هما محور

الرغبة ومحور التواصل. ويسمى إلى إبراز حركية الفواعل وتراتيبيتها ضمن العنوان الذي اقترحه من خلال الترسيم التالية:



► الموصفات الصلة: - فاعل، ممثل، ملفوظ سردي، وظيفة، مرسل، مرسل إليه، مساعد، معارض، ملفوظ حالة، ذات حالة، ملفوظ فعل، ذات فاعلة، موضوع قيمة.
- ق.

(Sous-entendu/ Assumption)

شبهت راجع ضمير

Motif/Motif

موتيف

مصطلح كان يستخدم في عدد من اللغات الأوروبية للدلالة على السبب وعلى الحلة المتحركة في حركة الإرادة الإنسانية. ثم انتقل اللفظ إلى مجال الموسيقى فدل على أصغر سطر موسيقي متواتر يتميز به النغم أو اللحن. أمّا في مجال الفنون الجميلة والعمارة فإنّ الموتيف يعني كلّ عنصر تزييني أو زخرفة إضافية تتكرّر في عمل فني. وكان علماء الفولكلور أوّل من نقل كلمة الموتيف إلى حقل الدراسة الأدبية، وعندهم أخذها الشكلائيون الروس واستخدموها للدلالة على الوحدة السردية الدنيا التي يمكن أن يتخذ تكرّرها الوظيفي في قصة^(١) واحدة أو في عدد من القصص علامة دالة على الجنس الأدبي^(٢) الذي تنتمي إليه. ويتولّى البناء صياغة الصلة بين الموتيفات، فيوردها في نظام تلرّجي أو لولبي أو حلقي أو غير ذلك.

ولعلّ ما زاد الإحاطة بمعنى الموتيف عسراً أنّ هذه الكلمة يمكن أن تدلّ على ما

تكرّر في الخطاب سواء كان لفظة أو جملة أو موقفاً أو موضوعاً أو صورة أو مفهوماً أو فكرة. وقد ميّز "توماشيفسكي" (Todorov, 1966) بين الموتيفات الحركية التي تتغيّر موقفاً، والموتيفات الجامدة التي لا تتغيّر أيّ موقف. كما ميّز بين الموتيفات المترابطة التي إذا أسقط أحدها اختلّ التسايع والموتيفات الحرة التي لا يصيب حذفها تتابع الأحداث⁽⁶⁾ الزمنيّ والسببيّ بخلل.

ومن الموتيفات التي ذكرها الشكلايتون: التقابل، والاستحالة الزائفة، والصراع بين الأب وابنه، والمجرم الذي لا يمكن القبض عليه، والمجرم رغم أنه. ويشغل الموتيف في الخرافات صوراً شتى فيكون أداة سحرية كمصباح علاء الدين أو عبارة ذات مفعول تحويلي من قبيل "افتح يا سمسم" أو قدرات خارقة كتغيير المظهر أو اختراق الجدران.

ويمكاننا أن نحري مفهوم الموتيف على الأدب العربيّ القديم إذ هو يساعدنا على تبين عدد من الخصائص التي تنفرد بها مجموعة من النصوص في مستوى الحكاية⁽⁷⁾ ومنطق الأعمال⁽⁸⁾. من تلك أنّ أفعال الماشق تولّف عدداً من الموتيفات التي تتخلّل الروايات المعروية دون اعتبار لاختلاف الشخصيات ولا لاختلاف الأحداثات التي تتحرّك ضمنها. ومن هذه الموتيفات يمكن أن نذكر التمرّف من طريق الخاتم، وهو يحدث عادة حين يريد العاشق أن يتصل بحبيبته رغم الحظر المفروض عليهما، فيرسل إليها خاتمه مع أحد الخدم أو الرعاة فيتمرّف عليه ومن ثمّ يتمّ اللقاء.

وقد أفاد "بروب" من مفهوم الموتيف وانطلق منه لاقتراح مصطلح الوظيفة⁽⁹⁾ التي اعتبرها الوحدة الدنيا في الخرافة.

«الموتيف ذات الصلة... وظيفة، قصة، جنس أدبيّ، خطاب، حدث، حكاية، منطق الأعمال».

م. ق.

Descriptaire/Described Person

موصوف له

الموصوف له هو متلقي الوصف^(٥٤) في النص السردى^(٥٥) أي إنَّه نظير الواصف^(٥٦). ويكون، بحكم هذه الصفة، إمَّا من خارج الحكاية^(٥٧) أو مضمناً فيها^(٥٨). وفي الحالة الأولى يكون نكرة وتكون القرائن المحيلة إليه خفية، إلا أنَّ بعضها قد يتجلى في معلنات وصف من قبيل ما جاء في قول ميخائيل: "وَمَجْرَدُ أَنْ عَبْرَتْ بَابَ الْمَطْبِخِ انْخَلَفَ بِصُرِّي، وَتَوَقَّفْتُ، مَسْحُوراً" (الخزاط، نوابها زعفران). فالمعلنان "انخلف بصري" و"مسحوراً" موجَّهان إلى الموصوف له. وهما لا يشوِّقانَه إلى الموصوف بقدر ما يشوِّقانَه إلى الوصف نشاطاً لغوياً فنياً ذا بعد جمالي. فالواصف يرضب في إشراك الموصوف له في اللغة التي يشر بها وهو يصف. وهذا قد يعني أنَّ الوصف "منح للذة سواء عند إنتاجه أو عند استهلاكه" (Hamon, 1993).

أمَّا الموصوف له المضمَّن في الحكاية ليكون والواصف شخصيَّين^(٥٩) مشاركتين في الأحداث^(٦٠). وغالباً ما يكونان طرفين في حوار مباشر. فيكون الوصف وصفاً عن طريق القول مثلما يتجلى من هذا التدخل^(٦١) المأخوذ من حوار^(٦٢) بين بغي وطبيبها: "كان والذي -رحمه الله - رجلاً من غير هذا الجيل: شديد الغيرة، شديد المحافظة على العادات البليَّة [الحضريَّة] القديمة، شديد التزمّت، ثقة، وَرِعاً وَرِعاً شديداً ومغالياً" (علي الدوحايجي، سهرت من اللبالي).

إنَّ الموصوف له من خارج الحكاية وغير المشارك في الأحداث ليس هوأ سردياً^(٦٣) مستقلاً بذاته وإنَّما هو دور يقتضيه المرويُّ له^(٦٤) الخارجيّ وغير المشارك دون أن يفقد دوره سامعاً تُروى له الحكاية^(٦٥). والأمر نفسه يصح بالنسبة إلى الموصوف لهم الذين يحتلون سائر المستويات السردية^(٦٦).

» المواءمات الصلة. - وصف، واصف، مستويات سردية.

٢. ذ. ع

Objet modal/Modal Object

موضوع جهني

إنَّ مدار السرد على علاقة الرغبة التي تربط بين الذات والموضوع. ويميّز في المواضيع بين نوعين: موضوع القيمة^(٦٧) والموضوع الجهني. تطلق صفة الجهني على

الموضوع الذي يكون الحصول عليه ضرورياً لتحقيق كفاءة^(٥٤) الذات الفاعلة^(٥٥) لإنجاز تحول رئيسي.

والموضوع الجهي يمكن أن يتمثل في إرادة الفعل^(٥٦) أو القدوة على الفعل مثلاً، ويمكن أن يتجسد في الأداة السحرية التي تنطوي في الخرافات العجيبة على صيغة استطاعة الفعل^(٥٧). ومعنى ذلك أن الذات لا تحصل على موضوع القيمة الذي تسعى في طلبه إلا إذا امتلكت الكفاءة التي تحول لها ذلك، والذي يحقق تلك الكفاءة هو الموضوع الجهي. من ذلك ما نجده في أخبار عروة ابن حزام الذي كان يريد أن يتزوج ابنة عمه عفراء، ولكنَّه اشتراط عليه أن يأتي بهر قال (الأصفهاني، الأثاني). فعروة هو الذات، وعفراء موضوع القيمة، والمهر هو الموضوع الجهي. وفي عدد من الفصوص يبدو الموضوع الجهي المحور الرئيسي الذي عليه مدار البحث.

» المواد ذات الصلة. - موضوع قيمة، إنجاز، كفاءة، فعل، ذات فاعلة، إرادة الفعل، استطاعة الفعل، برنامج سردي.

م. ق.

(Objet modal/Modal Object)

موضوع صيغي راجع موضوع جهي

Objet valeur/Value Object

موضوع قيمة

إنَّ مدار السرد على علاقة الرغبة التي تربط بين الذات والموضوع. ويميّز في المواضيع بين نوعين الموضوع الجهي^(٥٨) وموضوع القيمة^(٥٩).

وموضوع القيمة عند "غريماس" (Greimas, 1966) هو الموضوع الرئيسي الذي عليه مدار التحول. ذلك أنَّ الإنجاز^(٦٠) الرئيسي يقوم على تغيير العلاقة بين ذات الحالة^(٦١) وموضوع القيمة. فإذا وجدنا ذات الحالة في بداية البرنامج السردية^(٦٢) فقيرة وفي نهايته غنية جاز لنا أن نعتبر المال موضوع قيمة كانت ذات الحالة منفصلة عنه وأصبحت في نهاية التحول متصلة به.

» المواد ذات الصلة. - موضوع جهي، موضوع قيمة، إنجاز، ذات حالة، برنامج سردي، متوال فواعل.

م. ق.

(Situation narrative / Narrative Situation)

موقع سردية راجع مقام سردية

Monologue / Monologue

مونولوج

أصل المونولوج أن يكون على خشبة المسرح حيث تخاطب الشخصية^(٥١) الممثل نفسه. وهو وسيلة بها يبرز المؤلف^(٥٢) أفكار الشخصية وأحاسيسها واضطراباتهما.

والمونولوج تقنية من تقنيات القصص الحديث تسميها هوريت كُود (Cohn, 1981) المونولوج المنقول. وتعني به إيراد أفكار الشخصية إيراداً حرفياً مثلما نتم تلغيزها (Verbalisation) في ذهن الشخصية. ويستوي جوناس (Genette, 1972, 1983) هذه التقنية خطاباً منقولاً. ويطلق عليها غيره تسمية مونولوج داخلي. وقد رفضت "كُود" التسميتين كليهما معتبرة إياهما غير دقيقتين. فمصطلح الخطاب المنقول يُطلق على أفكار الشخصية وعلى أقوالها جميعاً. وترى أن وصف المونولوج بكونه داخلياً هو من قبيل الحشو إذ إن كل مونولوج داخلي ضرورة. ومع ذلك استعملت كُود أحياناً عبارة المونولوج الداخلي بسبب شيوعها في الدراسات النقدية.

وترى كُود (Cohn, 1981) أن المونولوج المنقول يختلف عن الحوار الخارجي من جهتي اللغة والضمير النحوي. وهنا المونولوج يستخدم، خلافاً للحوار التخيلي، لغة لا يمكن مقارنتها بأي لغة كاتبة خارج الأدب. وقد غامر بعض الروائيين من أمثال جويس (Joyce) وانزاحوا عن النموذج المحادثة العادية. فجاءت المونولوجات عندهم نتفاً من جمل ودُقعاً من الأسئلة بلا أجوبة ومن التمجيب والتداء. وخلافاً للحوار التخيلي فإن هذا الضرب من المونولوج يتيح استخدام ضميري المتكلم والمخاطب المفردتين المحييتين إلى ذات واحدة مثلما يتبين من هذا الشاهد: "وأجال في المكان نظرة زائفة. مكان مزدحم وفيه إغراء للمخبرين. يجب ألا تسبني الحوادث. إنهم يتفحصون الآن البئيلة وهناك الكلاب. وأنت هنا عار معرض للأبصار. وإن يكن طريق الصحراء ملقماً فعلى خطوات يقع وادي الموت. وسأقاتل حتى الموت" (تجيب محفوظ، اللص والكلاب).

ومما هو من طبيعة المونولوج الداخلي، علاوة على المونولوج المنقول، ما يسميه "جوناس" (Genette, 1972) خطاباً فورياً^(٥٣) وما تسميه كُود (Cohn, 1981) مونولوجاً

مستقلاً^(٤٥). وهو ذلك الذي ينبثق في النص السردي^(٤٦) اثباتاً دون سابق إعلام من الراوي^(٤٧)، فلا يكون مسبوقاً بمعلّلات القول. ومن سماته التقطع الزمني واسترسال الأفكار استرسالاً يقتضيه ما يُستقى تيار الوعي^(٤٨) أو تيار الأفكار من تلقائيه ومن سعي أحياناً إلى التحلّل من مقتضيات التركيب النحوي والنظام المنطقي. فقد استبط الروائيون الغربيون، منذ أواسط القرن التاسع عشر، طرائق جديدة تهدف إلى التخفيف من حدة التخيير التلقّي والغلبة التركيبية بين الخطابين الناقل والمنقول. فتوافر ضرب من الاسترسال التركيبي بفضل إدراج خطاب الشخصية في السياق الوارد بضمير^(٤٩) الغائب دون اللجوء إلى علامات طباعية أو إلى أيّ معلن من معلّلات القول. فيقع الانتقال مباشرة من خطاب الراوي إلى خطاب الشخصية ومنه إلى خطاب الراوي كما في هذا الشاهد: "وارتدى (سعيد مهران) بدلة الضابط على سبيل التجربة [...] مدينة الصمت والحقيقة. ملئني النجاح والفشل والقتال والقتيل. جمّع اللصوص والشرطة حيث يرقدون جنباً إلى جنب في سلام لأوّل وآخر مرة. وشخير نور يبدو أنّه لن ينقطع إلّا حين تستيقظ عند الأصيل. وستبقى أنت في هذا السجن حتّى يَسَاك البوليس، ولكن هل يَسَاك البوليس حقاً؟ [...] وسمع تالياً كالتأوه فراجع عن شيش النافذة" (نفسه).

وقد تناول علماء القصص التلقّيات المونولوج وسّموه تسمية أخرى أبهى هي المرض (Citation) الذي ينقل أفكار الشخصية وأقوالها تغلاً أميناً. ويقتضي هذا الشكل السردّي عندهم طبيعة تلقّية بين تلقّظ الراوي وتلقّظ الشخصية. وينجم عن ذلك نوعان تلقّياتيّان متباينان صوتاً^(٥٠) ومقاماً^(٥١) من ناحية أنّ صوت الراوي ومقام قوله غير صوت الشخصية والمقام الذي تكلمت فيه. ومن نحو ذلك هذا القول المونولوجي: "قال لنفسه: ما هذا؟ هل أبشر؟ أنا أجبر في سريري الخبيثة مشرقاً لا يكلّ ينوق إلى أن يصعد على المنبر؟ ياتساً من البشارة ما زلت أبشر بماذا؟" (إدوار الخراط، الزمن الآخر). فأصل هذا الشاهد هو «أنا الراوي أقول الآن وهنا قال ميخائيل لنفسه في زمن مضى: ما هذا...». وليس المضارع النال على الحاضر في قول الشخصية إلّا محيلاً على زمن تلقّطيّ خَصَل قبل زمن تلقّظ الراوي وهو ينقل قول الشخصية. فهو إذا تلقّظ مُضَمَّن في تلقّظ.

ويميّز التلقّيات بين نوعين من المونولوج: المونولوج المنقول وهو من قبيل المونولوج الذي سّموه غرضاً، والمونولوج المسرد^(٥٢) وهو بمثابة الخطاب غير المباشر المرصّد^(٥٣). ويميّز المونولوج عندهم بالمصاعص التالية:

تكتسبها وظيفة أحدث واقعة تعود إلى الذاكرة إذ توثق دور قادم يسمح لسيل من ذكريات ماض أبعد بأن يتبعث في الشعر. وهذه الذكريات التي يمكن أن تراوح من الطفولة النضّة أو حتّى من التاريخ العائليّ السابق للولادة إلى الأحداث الحاسمة في سنّ الكهولة تود فجأة دون ترتيب ووفق ضرب من الكولاج^(٥) الزمنيّ.

ويقع المونولوج التذكريّ في نقطة تقاطع بين المونولوج السيرفانيّ^(٦) والقصّ التذكريّ^(٧) إذ هو يستعير من المونولوج السيرفانيّ شكله بوصفه مونولوجاً ويستعير من القصّ التذكريّ الامتياز الذي تتمتع به الذاكرة من جهة خلقها زمنيّة مهلّمة بفضل حرّية الانتقال بين الفترات الماضية وحاضر. وقد أبرز "كلود سيمون" (Claude Simon) ما بين القصّ التقليديّ والمونولوج التذكريّ من ثباين. فأكد أنّ الأحداث^(٨) في الأخبار التاريخية تُسرّد حسب تسلسل^(٩) وقوعها. وذلك خلافاً للمونولوج التذكريّ حيث لا يحاول المؤلف سرد حكاية^(١٠) بقدر ما يسعى إلى وصف الأثر الذي تركته تلك الحكاية في ذاكرة وحساسة^(١١) (Coba, 1981).

إنّ هذا المونولوج بوصفه شكلاً تذكريّاً هو أقرب أنواع المونولوج المستقلّ إلى السيرة الذاتية^(١٢). إلّا أنّه يميّز عنها بخلفه، في الوقت نفسه، وهمّ انسياب مستمرّ للأفكار.

« المواد ذات الصلة. - مونولوج مستقلّ، تلمّظ، سرد، قصة، مونولوج سيرفانيّ، قصّ تذكريّ، حكاية، سيرة ذاتيّة.

٢. ن. ح

مونولوج داخليّ مستقلّ راجع مونولوج مستقلّ

(*Monologue intérieur autonome/Autonomous Interior Monologue*)

مونولوج داخليّ منقول راجع مونولوج

(*Monologue intérieur rapporté/Reported Inner Monologue*)

مونولوج درامي راجع مونولوج (Monologue dramatique/Dramatic Monologue)

مونولوج سيرذاتي Monologue autobiographique/Autobiographical Monologue

المونولوج السيرذاتي (Cohn, 1981) نمط من أنماط السرد^(٥٤) يتذخر فيه متكلم منفرد ماضيه الخاص ويرويهِ لنفسه مراجعاً الترتيب الزمني^(٥٥) للأحداث^(٥٦). وهو يشترك مع سائر أنواع المونولوج المستقل^(٥٧) في سمة مميزة وحيدة هي إلقاء كل طريقة تقديم واقعية أي الامتناع عن اللجوء إلى غلق وضعيات تبرز مصدر المائدة المروية من قبيل العثور على مخطوط. وهذه الخاصية ضرورية ولكنها غير كافية لتوفير وهم التدفق الفجائي للأفكار الذي ترتبط به تلك الأنواع. كما أنه يختلف عن القصة التذكيرية^(٥٨) المتميز باحترامه طريقة التقديم التقليدية وخضوعه لترتيب محين لا يعتمد التسلسل الزمني لحياة ما بل يقوم على التداخيات التي تولمها الذاكرة.

وسرد شخصية^(٥٩) ما حياتها الخاصة لنفسها لا يبدو أمراً مقنعاً من الزاوية النفسية اللهم إلا إذا كانت هذه الشخصية تهدف إلى الاعتراف لنفسها أو لغيرها بما كانت ارتكبت من أخطاء. وبذلك فليباب السامعين لا يحول دون بقاء هذا الضرب من المونولوج في إطار التواصل سواء كان تواملاً مع الفئات الحاضرة أو كان تواملاً موجباً مع الآخر.

» المواد ذات الصلة. - سرد، مونولوج مستقل، قصص تذكيرية.

٢. ن ع

مونولوج مستقل Monologue autonome/Autonomous Monologue

المونولوج المستقل، حسب كُون (Cohn, 1981)، جنس سردي خاص جداً يتكوّن كله من أفكار شخصية^(٦٠) متخيلة تنتهي إلى القارئ^(٦١) مباشرة أي دون وساطة أي راوٍ^(٦٢). وهي تُطلق عليه أيضاً تسمية "المونولوج الداخلي المستقل" لأن هذه التسمية تعبر بدقة، حسب رأيها، عن علاقة التطابق والاختلاف التي تربطه بالمونولوج (الداخلي) المستقل^(٦٣).

وقد ابتدعت مصطلحي "المونتولوج المستقل" ومرادفه "المونتولوج الداخلي المستقل" لتعريف المصطلح الشائع "المونتولوج الداخلي" الذي اعتبرته مصطلحاً ملتبساً إذ يُطلق على ظاهرتين شديدتَي الاختلاف. فالمونتولوج الداخلي تقنية سردية تسمح بالتعبير عن حالات وهي شخصية ما عن طريق الاستشهاد المباشر بأفكارها في سياق سردي. وهو أيضاً جنس سردي يتكوّن كلّ من اعتراف كائن تخيلي لنفسه اعترافاً صامتاً. وقد اعترض جوناس (Genette, 1983) على ربط "كُون" المونتولوج المستقل بالروايات بضمير المتكلم وحدها لافتاً النظر إلى تناقض الباحثة التي درست المونتولوج المستقل في رواية بضمير الغائب هي رواية "هوليس" (Ulysses) لـ "جويس" (Joyce). وهذا يعني أنّ المونتولوج المستقل قد يشغل نصّاً روائياً برمته، وقد يشغل جزءاً منه. وفعلماً فالتصويع المنجزه نبين أنّ المونتولوج المستقل هو من التقنيات السردية المستخدمة أيضاً في روايات^(٤٤) يغلب عليها السرد^(٤٥) بضمير^(٤٦) الغائب مثلما يتجلى من هذا الشاهد المفطف من مونتولوج معتد على أكثر من تسع صفحات يفتح رواية بضمير الغائب: "أيهما أفضل؟ المختبر أم المستس؟ أطمع في القلب أم طلفة في الرأس؟ مع رجل مثله، سوف تكون الطلفة رافة به. هل يستحقّ هذه الرافة؟ كلا. الأفضل أن أطمعه في عنقه [...] وفكر وضاح وهو يلقي نظرة على وجه السائق المنعكس في المرآة الصغيرة [...]". (هشام الفروي، أحسنه الجنون السبعة).

ولهذا الجنس خاصيات بنوية من قبيل استحواذ صوت الشخصية المتكلمة على صوت الراوي استحواذاً تاماً من البداية إلى النهاية والمطابقة التامة بين زمن الحكاية^(٤٧) وزمن السرد^(٤٨) وتوافر بنية زمنية لا يتقدّم فيها الزمن إلا بشدّ الأفكار بعضها إلى بعض في حركة منتظمة لا تعرف التكوّص. فالجريان المنتظم للزمن في المونتولوج المستقل شبيه بالبنية الزمنية لمشهد في المسرح أو لبنية حوار^(٤٩) مباشر في مشهد^(٥٠) سردي. وذلك خلافاً للسرد العاديّ حيث يُعتبَر الزمن لحظة مرنة يمكن تسريعها كما يحلو للراوي وكلّما حلا له (عن طريق المجميل^(٥١)) أو إبطاؤها (عن طريق الوصف غير المبّار^(٥٢)) أو الاستطراد^(٥٣) أو استباقها (عن طريق الاستباق^(٥٤) أو السابقة) أو عكسها (عن طريق الارتداد^(٥٥) أو اللاحقة).

ويشارك المونتولوج المستقل مع السرد الذي تنجزه ذات تروي حكايتها^(٥٦) الخاصة في استخدام ضمير المتكلم. وهذا الاشتراك يخلق لبساً بين المونتولوج (الداخلي) المستقل والشكل العاديّ للسرد الذي هو هنا السرد بضمير المتكلم. وقد اقترحت "كُون" معايير للتمييز بين شكلي السرد هذين. ففي المونتولوج المستقل يتم إبراز لحظة

التلفظ^(٥). وتكون للضمائر النحوية قيمة إشكالية وغير مرجعية. وتغيب، في تقديم الأحداث الماضية، صرامة التعاقب الزمني. وتستخدم بنى لغوية ليست هي بنى التواصل من قبيل التمتع والسؤال البلاغي اللذين يضيفان على خطاب الشخصية كثافة وجدانية تغيب معها كل صياغة إثباتية محض وكل سرد صريح لما حدث وما سيحدث. ويخفي النبرير الواقعي لمصدر النص المميز، عادة، للروايات بضمير المتكلم إذ إن هذه الروايات تُقدّم في صورة مدّكرات مكتوبة أو قصة مكتوبة كانت، في الأصل، شفوية ثم كتبها سامع. فهذا النمط من المونولوج لا يمكن أن يوفّر الإيهام بأنه يعبر عن تلقّي أفكار إلا إذا تخلّى عن وهم علاقة سببية بين لغة داخلية ونص مكتوب (نفسه).

ورغم هذه المعايير الواضحة فقد لاحظت "كُون" أن عدداً لا بأس به من الروايات بضمير المتكلم يتحدّ إلقاء مصدره ضباباً أو أن المصدر فيه غامض غير محدّد لا بل متناقل. وهذا اللبس يقرب كثيراً أمثال هذه النصوص من المونولوجات المستقلة. ويجعل منها غالباً موضوع خلافات حذوقية.

إنّ المونولوج المستقلّ يسمح بالتمثيل المباشر لوعي شخصية ما وبالتمثيل من أحداث تجري متزامنة مع تلفظها أي إنّها تحدث داخل زمن المونولوج إلى حدّ أنّ التلفظ (Verbalisation) لا يعبر عن الأحداث^(٦) في وعي فقط ولكنه يعبر أيضاً عن الحدث نفسه. ومما يميّز به المونولوج المستقلّ سرعة تقلّب الأزمنة تبعاً لتذكّر المتكلم أو تمييزه عن أفكار عامة أو تصوّره المستقبلي أو النظر في وضعه الراهن.

» المولّد ذات الصلة. - مونولوج منقول، مونولوج، تلفظ، حركات سرديّة.

٢. ن. ع

مونولوج مسرحي

Monologue narrativisé [Narrated Monologue]

المونولوج المسرحي (Colla, 1981) تقنية من تقنيات تمثيل الحياة الداخلية في القصّ بضمير الثالث شأنها في ذلك شأن القصّ النفسي^(٧) والمونولوج المنقول^(٨). ويتجلّى المونولوج المسرحي في تكفّل خطاب الراوي^(٩) بنقل الخطاب الذهني لشخصية^(١٠) ما. وهذا يعني أنّ هذا الضرب من المونولوج لا ينتهي إلى المتلقّي مباشرة وإنّما ينتهي إليه عن طريق الراوي. ولا يرى "جونات" (Genette, 1983) مبرراً لهذا التجديد المصطلحي. فما أسمته "كُون" مونولوجاً مسرحياً هو حينه ما أسماه هو خطاباً محووراً^(١١) (أو مثلاً) بل

إنّ جوناث يرى أنّ مصطلح "سرّد" غير ملائم بما أنّه يعامل المونولوج معاملة الحدث مثلما هي الحال بالنسبة إلى معاملة الخطاب المروي^(٥٤) (أو السرّد^(٥٥)) للأقوال المنقولة.

والخلاف بين "كُون" و "جوناث" لا يخصّ المصطلح بقدر ما يخصّ المفهوم نفسه. فالخطاب المحوّر تسمية تنطبق على الخطابين غير المباشرين^(٥٦) وغير المباشر الحر^(٥٧) (Genette, 1972, 1983) في حين أنّ المونولوج السرّد مصطلح يتصل بالخطاب غير المباشر الحرّ وحده ويتميّز منه، في الآن نفسه، بذلّته في تحيين موضوعه. فمصطلح "كُون" يوحي بالنسب هذا الضرب من المونولوج إلى السرّد^(٥٨) وإلى الاستشهاد في آن واحد. ويختصّ بالأفكار دون الأقوال المنطوقة. ففي المونولوج السرّد يُجري الراوي تحويراً على مونولوج الشخصية يصبح معه ضمير المتكلّم ضمير الغائب وزمن الملفوظ مطابقاً لزمن السرّد. ولكنّ الراوي، في المقابل، يعبر عن الحياة الداخليّة لهذه الشخصية بمحاكاة لغتها الخاصّة. فيُتميّز مضمون الأفكار المنقولة إلى الشخصية في حين أنّ صياغتها تُنسب إلى الراوي.

ولغلبة المونولوج السرّد لإيجابيات. فهي تتمنّع باستقلال تركيبها تامّ أي إنّها غير ملحقّة تركيبياً بخطاب الراوي ببارات من قبيل "قال إنّ..." و "وَيَ روى أنّ..."، وتسمح بالجمع الوثيق بين صوتي الراوي والشخصيّة فتجنّب القطيعة التركيبية بين السرّد والاستشهاد. وتتيح للراوي تبني وجهة نظر^(٥٩) الشخصية. وتحافظ على المشبرات (Dialectics) الزمنية لهذه الشخصية من قبيل "الآن واليوم والبارحة وأمس وغداً". وتمكّن من محو الحدّ الفاصل بين العالميّن الداخليّ والخارجيّ. وتولّد، بخصوص نسبة الانكار، لبساً من شأنه حتّ المتلقّي على الخروج من سلبيّته. وهو ليس يردّ إلى أنّ النصّ لا تجهر بأنّ الأمر يتعلق بشخصيّة تفكر. فلا يقال مثلاً: "قال محبوب عبد الدائم في نفسه: "الله شهيد على أنّي نادم الآن. سأعترف غداً بكلّ خطاياي". ولكن يقال فقط: "كان الله شهيداً على ندمه الآن. سيترف غداً بكلّ خطايا".

وهذا اللمس يطرح مسألة تمييز المونولوج السرّد من السرّد. وهي مسألة ترى "كُون" أنّ حلّها بيد المؤلّف^(٦٠) المطالب بنوفاً ما يكفي من القرائن حتّى يتمكّن المتلقّي من التعرّف إلى المونولوج السرّد. وهي قرائن يمكن أن تنتمي إلى السياق أو الدلالة أو إلى التركيب أو إلى المعجم. وإنّ قدرة المونولوج السرّد على التفتح تُندعو المتلقّي إلى التحلّي بفتنة كبيرة. إلّا أنّ هذا النمط من المونولوج قد يرد على نحو يمكن من التعرّف إليه يسّر. وذلك بإجراء مجرد تغيير تركيبيّ يستهـ "بارت" (Barthes, 1966)

«إعادة كتابة»^(٥٠). ويقتضي هذا التغيير تعويض ضمير الغائب بضمير المتكلم. فإذا استقام المعنى كان الملفوظ مونولوجاً مسرداً مثلما يشيّن من هذا الشاهد: «إنّه [أنزل سجن القلعة] الليلة يفسح قلبه لبهجة لم تواته منذ أمد، وإحساس واع بأنّه انتصر عليهم [القائمين على الأوضاع]، لا يدري إلى أين سيّجّه بعد خروجه، أو بمن سيلتقي؟ لا بيت، لا أسرة، لا مأوى، لا يدري الحتمي والميت من الأصحاب. كيف أصبحت الأوضاع. لكن يكفيه أنّه لم ينكسر في زمن الانتكاسة. لم يستجب لهم. حتّى إن مالت الدنيا كلّها عته، وغربت شمس حظه، بكفه أنّهم يدركون أنّه لا يزال خصماً، وإن بدا كجزيرة معزولة». (جمال الفيطاني، إتخاف الزمان بحكايات جليي السلطان) والمونولوج المسرد شكل خاضع للراوي الذي بإمكانه التعاطف مع الشخصية المنقول مونولوجها كما بإمكانه أن يسفر منها أو أن يتعاطف معها حيناً وأن يسفر منها حيناً آخر. والخط الذي يفصل هذا المونولوج عن تقنيتي المونولوج المنقول والقصّ النفسي سهل التبيين عادة. فالمونولوج المسرد يتميز من المونولوج المنقول بالضمير والزمن التحويلي ويختلف عن القصّ النفسي بغياب كلّتي لأفعال اللّحن والإحساس. وهو يحتلّ موقعاً وسطاً بين هاتين التقنيتين إذ هو أقلّ «وفاة» لما يحدث في ذهن شخصية ما من المونولوج المنقول. ولكنّه أقرب إلى التعبير عنه بدور في ذهن الشخصية من القصّ النفسي. وهو يختلف عنهما جسيماً بمراكبته الصوريّين اللّذين تميّز القنيتان الأخريان بينهما بوضوح.

» الموافقة الصلة. - قصّ نفسي، مونولوج، خطاب مروي، خطاب غير مباشر حرّ.

٢. ٣. ع

مونولوج مسرد ذاتي

Monologue auto-narrativisé / Self-narrated Monologue

المونولوج المسرد ذاتي (Cohn, 1981) هو إحدى تقنيات القصّ بضمير المتكلم. وهو مونولوج توافّق فيه العلاقة الموجودة بين «أنا» الراوي^(٥١) و«أنا» الفعل^(٥٢) (Moi de l'action) موافقة تامّة العلاقة القائمة بين الراوي من خارج الحكاية وشخصيته^(٥٣) في رواية^(٥٤) ذات تبيين^(٥٥) داخليّ. فالمونولوج المسرد ذاتي قائم على التآلف^(٥٦) في تمثيل الحياة الداخليّة الماهية لأن الراوي يتماهى، ظرفياً، مع أناه القديم متخلياً عن تفوّقه المعرفي الذي اكتسبه بفضل المسافة الفاصلة بين زمن الفعل، زمن الحيرة والتردد، وزمن السرد، زمن المعرفة واليقين.

وهذا التلغف يفترض خفوت صوت الراوي خفوتاً يُتوقَّم معه ضيابه. وهو أمر لا يقبله بعض الرواة ولا يقدر عليه جُلّهم. ومع ذلك فهذه التقنية تمثل، حسب "كُون"، الأسلوب المثالي لتجلية تلغف الرواة التام مع ماخبيهم الخاص. وهي تخلق، كما هو الشأن في المونولوج المسرد^(٥٤)، الوارد في القصة بضمير الغائب، وهم قصة^(٥٥) "تروي نفسها" أي دون وساطة الراوي.

«المؤلف ذات الصلة. - راو، شخصية، تثير، تلغف خطابي، مونولوج مسرد»

٢. ٥. ع

مونولوج منقول راجع مونولوج (Monologue rapporté/Reported Monologue)

مونولوج منقول ذاتياً (Monologue auto-rapporté/Self-narrated Monologue)

المونولوج المنقول ذاتياً مصطلح أطلقته "كُون" (Cohn, 1981) على المونولوج المستشهد به حرفياً في سرد^(٥٦) بضمير^(٥٧) المتكلم. وهذا يعني أنّ الراوي^(٥٨) يشهد بمونولوجه الخاص بوصفه شخصية^(٥٩) مشاركة في الحكاية^(٦٠). ويمتدح "جونات" (Genette, 1983) على هذا المصطلح لأنه بعيد في صياغة جديدة ما أسماء الخطاب المنقول^(٦١). وهو خطاب صالح، في نظره، لنقل الأقوال والأفكار على السواء.

وقد أبرزت "كُون" بعض ما يميّز هذا الضرب من المونولوج. فالاستشهاد يتم وفق شكلين متميزين يمثل أولهما إحدى السمات الثابتة في القصة بضمير المتكلم التقليدي. ويتجلى في الاستشهاد بهذه الفكرة القديمة أو تلك بالتمهيد لها أو ختمها بعبارات من قبيل: "كنت أقول في نفسي" أو "هكذا كنت أقول في نفسي". وهي عبارات تفصل فصلاً واضحاً بين المونولوج وخطاب الراوي الذي يخشى أن يلبس الأمر على المتلقي فلا يميّز بين أفكاره ورواياً وأفكاره شخصية مشاركة في الحكاية. ويمكن لهذا الشكل من الاستشهاد أن يؤدي إلى خطابات حقيقية تتوافر فيها كلّ شروط الخطاب. أمّا ثاني الشكلين فيختص نقل الأفكار العابرة في روايات بضمير المتكلم ذات النغمة الانطباعية الطاغية.

وبما أنّ الأفكار العابرة لا تصاغ في خطابات كاملة الشروط فإنّ صعوبات جمّة تعترض تقنية المونولوج المنقول ذاتياً. فإنا نحتاج لبيان الأفكار الراحنة وأفكار

الماضي وإنما أنها تجبر الراوي على إقتال النصّ بعبارات الاستشهاد. وتضاف إلى هذه الصعوبة صعوبة أخرى تتعلق بمصداقية أسلوب الاستشهاد الذاتي. فالراوي بضمير المتكلم لا يستطيع استرداد أفكاره السابقة إلا بالاعتماد، نظرياً، على ذاكرة لا تخون البتة. ولذلك فإذا استشهدات مطوّلة يمثل هذه الأفكار سرعان ما تبدو حيلة غير مقنعة. وقد حاول بعض الرواة تجاوز هذه الصعوبة إما بتوقع اعتراض المتلقي وانقائه كأن يقولوا عبارات من قبيل: "هذا تقريباً ما خطر بلمعني في تلك اللحظة". وإما بالاستئلال المتعمد للّيس الملازم للاستشهاد الفاتّي في سياق بضمير المتكلم فيسحون كلّ علامة استشهاد صريحة. فترابك أفكارهم الراحنة والقديمة. فيوحون، من خلال ذلك، أنهم لم يغيثوا رأيهم حول هذه المسألة أو تلك.

إنّ المونولوج المنقول ذاتيّاً قليل الاستخدام بسبب ما يطرح من صعوبات على الرواة ومن ليس عند التلقي يولّده تغييب العبارات الفاتحة والغالقة.

» المواد ذات الصلة. - راو، شخصية، مونولوج منقول، مونولوج.

٢٠٥٠ ع

مونولوجية

Monologisme/Monologism

المونولوجية، شأنها شأن الحوارية^(١)، تصوّر للعالم وأسلوب كتابة. وقد جاء الكلام على المونولوجية في آثار 'باختين' الأولى، 'المؤلف والبطل' (1984) و'إنشائية دوستوفسكي' (1970)، ليكون ضليلاً لمفهوم الحوارية^(٢).

ونأتى المونولوجية في الرواية^(٣) من التصوّر الذي يقرّ بوجود أن ينظر المؤلف^(٤) إلى العالم الروائي بوصفه كلّاً، من خارج. وهذا ما يستيه 'باختين' 'الوجود خارجاً'. والناظر الذي هو المؤلف هو ذلك الذي يشمل على الشخصية ويكتلها ويمنحها معنى. فعلاقتها بها لامتناهية إذ بسبب وجوده خارجاً، وإنّ بسبب علوه مكانة على الشخصية (Bakhtin, 1984). ووجود هذا 'الوجود خارجاً' فكرة كلاسيكية بامتياز. فالله موجود فعلاً. ولكنه باقي في مكانه. ولا سبيل إلى الخلط بين الخالق ومخلوقاته. وكذلك ضروب الوحي، فهي مترتبة. وتعالى المؤلف يسمح بتقويم شخصياته بكلّ قدة.

والمؤلف، في الرواية المونولوجية، هو الذي يتحكّم في سيرورة الأنتكار. فإذا أن تلقى الفكرة في نفسه هوّ قيناتها وإنما أن تتضارب مع آرائه فيطرحها جانباً أو يذسها جدلاً. لكنّ مجرد الإقرار بأنّ ثمة أفكاراً للأخر تقبل أو تُدخس يعني أنّ ثمة تعللاً

صوتياً^(٤٥). وهذا التعمد هو مجال النشاط الأدبي على الدوام (Bakhtine, 1984). وتتخذ الأفكار في الرواية المونولوجية أحد طابعتين: فهي إما صابية يقوم المؤلف بتأكيدها سواءً بالنبرة التي يثر بها عنها أو بالوضع الخاص المتميز الذي تحتله في الأثر الأدبي، وإما غير صابية فلا تثير، في هذه الحال، الاهتمام. فترفض هذه الأفكار أو تُفقد قيمتها بوصفها مخبرات^(٤٦) لتضحى مؤشرات^(٤٧) على شخصية البطل^(٤٨). وقد نجد الفكرة المرفوضة طريقها إلى التصوير الفني متى تجاوز المؤلف نطاق القبول أو الرفض. غير أنها تُخزَل إلى مجرد تجربة نفسية فاقدة لأي قيمة دلالية مباشرة.

وقد اعتُبر المؤلف المونولوجي لهذه الأسباب، المعارف والفاهم والرائي بالدرجة الأولى، أي إنه الوحيد الذي يحمل عبئاً. وهذا ما ارتبط في الرواية بهيمنة الرؤية من الخلف حسب 'بوتون' (Pouillon) أو التبير^(٤٩) الصفر حسب 'جونات'.

وبذا نتج أن أفكار المؤلف من أن تجد طريقها إلى التصوير، إنما بالتحكم فيها من الداخل، وإما بموازاتها بالتصوير الذي يؤخذ على أنه تزويق. أما أفكار الآخر فلما أن تندغم في فكر المؤلف فتوقف عن أن تكون، وإما أن تُرفض جذالاً.

» المواد ذات الصلة. - حوارية، شخصية، مؤلف، بطل، مخبر، مؤشر.

أ.س.

ميثاكتاني راجع قص في قص

(*Métalefction/Metafiction*)

ميثاق الاستيهامي

(*Pacte fantasmatique/Phantasmatic Pact*)

الميثاق الاستيهامي مصطلح ابتكره "فيليب لوجون" (Philippe Lejeune, 1973). وهو عنده على صلة وثيقة بمصطلح الفضاء السبرناتي^(٥٠). فالميثاق الاستيهامي هو كل التصريحات التي تصدر عن مؤلف^(٥١) النص^(٥٢) الروائي وتهدف إلى حفّز المتلقي^(٥٣) على قراءة النص الروائي التخيلي قراءة سبرناتية ووصل التخيلي بالمرجعي مع الإقرار، في الوقت نفسه، بأن النص التخيلي أفندر على قول حقيقة الذات من النص المرجعي وأن الرواية^(٥٤) أصدق من السيرة الذاتية^(٥٥) في سرد^(٥٦) سيرة المرء وسبر أغوار النفس. من ذلك قولة "أندريه جيد" الشهيرة: "مهما يكن حرص المؤلف على الحقيقة كبيراً فإن

صدق المذكرات^(٥٠) يظل دائماً متقوصاً. ذلك أنَّ الأمور تكون دائماً أكثر تعقيداً من الكلام. وربما كنّا في الرواية أقرب إلى الحقيقة^(٥١) (جورج ماي، 1992) أو قولاً "فرانسوا مورياك" معللاً إعماله كتابة مذكراته: "ليس السبب الحقيقي وراء تكاسلي أنَّ رواياتنا تعبر عن جوهر ذاتنا. وحده التخيل^(٥٢) لا يكذب فهو يفتح باباً خفياً على حياة المرء تلج منه في مأمن من كل رقابة ووحْه المجهولة" (Lefevre, 1975).

إنّ مثل هذه الأقوال التي يتوجّه بها الروائيون إلى قرائهم^(٥٣)، وإن كانت تدعم في الظاهر الميثاق الروائي^(٥٤) المعلن فإنّها تعمل في الحقيقة على زحزحته وقضح افتتاح النصّ التخيليّ على السيرة الذاتية. لذلك اعتبر "لوجون" (نفسه) أنَّ الميثاق الاستيهامي لا يعدو أن يكون ميثاقاً سيرفانياً^(٥٥) غير مباشر. فيقدر ما يومه المؤلفون قرائهم بتجنُّد النصّ في التخيل وهم يتحدثون عن تفوّق الرواية على السيرة الذاتية في التعبير عن حقيقة الذات، يغرونهم بالبحث عن سيرهم الذاتية في هوالهم التخيليّة. فيدعونهم إلى أن يقرؤوا النصّ لا على أنّه "تخيل يحيل إلى الطبيعة البشرية" وحسب بل بوصفه استيهامات تكشف حقيقة فرد ما^(٥٦) (نفسه).

« المولود ذات الصلة - قضاء سيرفاني، مؤلف، ميثاق قرائني، رواية، سيرة ذاتيّة، مذكرات، ميثاق سيرفاني، ميثاق روائي، قارئ، مثقّي، راوي، تخيل، سرد.

م.أ.م

ميثاق روائي

Pacte romanesque / Novelistic Pact

يرد الحديث عادة عن الميثاق الروائي لدى تأكيد انتماء بعض النصوص المتنوعة أجناسياً، إلى الرواية^(٥٧)، ورفض اعتبارها سيرة ذاتيّة^(٥٨) لانعدام إشارات واضحة إلى اتبائها على مواثيق سيرفانيّة^(٥٩).

والميثاق الروائي على عكس الميثاق السيرفاني، لا يصرّح به الكاتب ولا يلزم به قارئه^(٦٠) بطريقة تقريرية مباشرة. وإنّما يفرض حصول هذا الميثاق إجرائاً: أولهما "شهادة براءة" على عدم التطابق بين المؤلف^(٦١) والراوي^(٦٢) والشخصيّة^(٦٣) الرئيسيّة بحقيقتها عدم حمل المؤلف والشخصيّة اسم العلم نفسه، وثانيهما إثبات المؤلف صلة نصّه بالتخيل^(٦٤) ويحقّق ذلك عادة العنوان الفرعيّ "رواية" (Lefevre, 1975).

يبد أنّ هذين الإجرائين وإن كانا كفيّين بمنع تصنيف النصّ ضمن السيرة الذاتية، فإنّهما قد لا يمتنعان القارئ في كثير من الأحيان من ربط أواصر قرابة بين العالم

التخييل وسيرة مؤلفه الذاتية. وكنا في الرواية العربية روايات عديدة قرئت قراءة سير ذاتية. من ذلك روايات "جبرا إبراهيم جبرا" و"إدوار الخراط"، و"غالب حلس".

المؤلف ذات الصلة. - رواية، جنس أدبي، سيرة ذاتية، ميثاق قرائي، ميثاق سير ذاتي، ميثاق مرجعي، قارئ، مؤلف، شخصية رئيسية، تخيل، راوي.

م.أ.م

Pacte narratif/Narrative Pact

ميثاق سردي

الميثاق السردي مصطلح استخدمه 'رولان بورتوف' و'ريال وليي' (R. Bourneuf & R. Ouellet, 1972) ويعنيان به نوع العلاقة الصريحة أو الضمنية التي تعقد بين مؤلف^(١) النص السردي^(٢) والقارئ^(٣) من جهة وبين الراوي^(٤) والمروي^(٥) له^(٦) من جهة أخرى. فمهما تخفى مؤلف النص السردي خلف الراوي ومهما سعى الراوي نفسه إلى الاضطلاع بوظيفة^(٧) السرد دون الاهتمام بإقامة صلة واضحة بالمروي له، فلا بد من أن توجد في النص قرائن عن تواصل ما بين الراوي والمروي له يعلن فيها الراوي عن هوية النص السردية ويوضح للقارئ صلاته بالشخصيات^(٨) وبغيره من الرواة ويلتجئ له إلى مسالك قراءة النص وتأويله. وقد تكون تدخلات الراوي هذه في بداية النص حين يعرف نفسه لدى المروي له إن جهراً وإن خفية، وقد تكون هذه التدخلات أثناء السرد نفسه، فيعود الراوي إلى الظهور للبحث من متابعة المروي له غيط القصة^(٩) أو يعود للبحث من استمرار التواصل بينهما، وقد يعود إلى الظهور لإشراك المروي له في تنظيم السرد ومساءلته رأيه في ما يقع من أحداث^(١٠) وفي ما تنطج الشخصيات من مواقف.

وللميثاق السردي أشكال عديدة (نفسه) منها ما يعتقد راوي الحكاية^(١١) الشعبية، في السودان مثلاً من عقد شفوي مباشر مع جمهوره يعلمهم فيه بأن ما يقول هو محض سرد^(١٢) لا صلة له بالحقيقة وإن لم يكن كذياً كله. فيجيب الجمهور مصدقاً لما قال، معلناً قبوله الميثاق السردي. فينطلق الراوي في قصص الحكاية. ومن ضروب هذا الميثاق تعتمد "ديدرو" (Diderot) في إحدى قصصه ابتناع شخصية^(١٣) تخيلية داخل النص أرادها امتداداً للقارئ. فاضطلعت بوظيفة محاورة الراوي واستفساره والتعليق على فعل السرد. وقد ينهض بمهمة عقد الميثاق السردية ناشر النص السردي أو محققه لا سيما إذا كان النص في أصله مخطوطة مجهولة. فيعرض في مقدمة الأثر أو داخل المتن نفسه مجموعة

من المعلومات التي يراها ضرورية عن بنية النصّ وخصائصه السردية وتنظيمه الداخلي وما أدخل على أصله الأول من إصلاح وتهذيب وتبويب.

وأبّاهُ تكن طرائق إبرام الميثاق السرديّ فأنّها تثبت جميعها أنّ النصّ السرديّ هو في أحد أبعاده الهامّة قمل نواصليّ بين باثّ ومتلقّ يحتاجان فيه إلى التخطّاب والتحاوّر لإنجاح عملية تلقّي الرسالة السردية.

► المواقف ذات الصلة. - ميثاق قرائيّ، ميثاق روائيّ، راوي، شخصية، مروّي له، مؤلّف، قارئ، تخيل، سرد، حكاية، قصّة، قراءة، وظيفة.

م.أ.م

ميثاق سير ذاتي

Pacte autobiographique/Autobiographical Pact

الميثاق السير ذاتيّ مصطلح ابتدعه "فيليب لوجون" (Philippe Lejeune, 1975) ويعني به إقرار المؤلّف^(١) إقراراً صريحاً لا لبس فيه بأن ما كتبه هو صورة مطابقة لحياته، وبأنّه هو راوي^(٢) القصّة^(٣) التي أنشأها وهو الشخصية^(٤) الرئيّسة فيها. وبناء على هذا الإقرار يدعو المؤلّف قارّاه إلى التعامل مع النصّ^(٥) على أنّه سيرة ذاتيّة^(٦).

ويمكن أن يتمّ الإعلان عن هذا الميثاق عبر أشكال متنوّعة، أهمّها العنوان، والعنوان الفرعيّ، والإهداء، والمقدمة، والتعليق المثبتة على خلاف الكتاب، أو حتّى الأحاديث الصحفية التي يقوم بها المؤلّف زمن نشر الكتاب (نفسه).

وقد توخّل "فيليب لوجون" (نفسه) إلى أنّ الميثاق السير ذاتيّ هو الخاصيّة التي تميّز السيرة الذاتية من كلّ الأجناس الأدبيّة^(٧) المحيطة بها، تخييليّة^(٨) كانت أو مرجعيّة^(٩). فمن الركائز الأربع التي بنى عليها "لوجون" تعريفه السيرة الذاتية (شكل الخطّاب: قصّة نثرية، الموضوع: الحياة الفرديّة وتحديداً حياة شخصيّة، موقع المؤلّف: التّطابق بين المؤلّف والراوي، موقع الرّوئي: التّطابق بين الراوي والشخصيّة الرئيّسة)، تبيّن له أنّ ركيزتين فقط هما العنصران الثالث والرّابع، لا تغيّبان البقّة عن النصّ السير ذاتيّ. فإمّا أن تتوافرا فيكون النصّ سيرة ذاتيّة وإمّا أن تغيبا فيمتنع تصنيف النصّ ضمن جنس السيرة الذاتية. وتلك الركيزتان هما مكوّنات الميثاق السير ذاتيّ: لكي تكون السيرة الذاتية (وبصفة عامّة كلّ أدب ذاتيّ) لا يذّ من توافر تطابق بين المؤلّف والراوي والشخصيّة الرئيّسة^(١٠) (Lejeune, 1975).

إنَّ السيرة الذاتية تشترك من جهة مع الرواية الشخصية⁽⁴⁶⁾ في القَصِّ الارتدائي وتشترك من جهة ثانية مع السيرة⁽⁴⁷⁾ في جعل حياة فرد ما محور الكتابة. ولكنَّ الرواية الشخصية لا تقوم على تطابق بين المؤلف الواقعي⁽⁴⁸⁾ والراوي. وتفتقر السيرة إلى التطابق بين الراوي والشخصية الرئيسة. فالجنسان يفتقران إذن إلى الميثاق السيرفاتي الذي لا بدَّ أن يتوافر بوضوح وصراحة حتى يكون النصُّ سيرة ذاتية.

ويعتمد مبدأ الهوية (Principe identitaire) أهمَّ ضمانات لانعقاد الميثاق السيرفاتي وحصول التطابق بين أعوان السرد الثلاثة في السيرة الذاتية. فكلُّ التحديدات المرجعية التي ترتبط بمؤلف السيرة الذاتية من أحداث وأوصاف جسمانية وأوضاع اجتماعية وأشخاص وأمكنة، يمكن أن يطرأ عليها التغير والتبدُّل ويعتريها التعتيل، فلا نستطيع تعريفاً ثابتاً يستطيع أن يهدينا إلى الكاتب. أمَّا الهوية فهي وحدها لا تتغير ولا تتبدَّل. ويمكنها أن تبيِّن التطابق بين المؤلف خارج النصِّ والشخصية القصصية داخله.

واعتماداً على أبحاث 'بنفيسيت' (Benveniste) أقرَّ 'لوجون' أنَّ الهوية لا يمكن تحديدها اعتماداً على ضمير 'الأنَا' الموجود في النصِّ. فهذا الضمير إنما هو إحالة إلى 'الأنَا' داخل الخطاب لا في المرجع الواقعي. وما من سبيل إلى ربط علاقة تطابق بين الراوي والشخصية الرئيسة والمؤلف، إلا استناداً إلى اسم المعلم الذي يحيل إلى شخصية المؤلف في غلاف الكتاب، شرط أن يكون اسم المعلم أيضاً، إحالة إلى شخص حقيقي له وجود تاريخي في الواقع (نفسه).

وبذلك رفض 'لوجون' تصنيف نصٍّ ما ضمن السيرة الذاتية، اعتماداً على نزوع القارئ⁽⁴⁹⁾ إلى الإحساس بوجود تشابه بين الشخصية الرئيسة في القصة والمؤلف الواقعي في الواقع المرجعي. ذلك أنَّ هذا التشابه يبقى أسير تأويل القارئ ولا يربط المؤلف بالتزام م. وقد يختلف من قارئ إلى آخر ومن نصٍّ إلى آخر، وقد يتنوع التشابه الذي يفترضه القارئ بين الشخصية والمؤلف، من: 'الشبه الغامض' إلى حدِّ الشفافية التامة التي تدفع إلى القول بأنَّه هو المؤلف بأمِّ حينه. أمَّا السيرة الذاتية، 'فلنَّها لا تقبل درجات، فلنَّها الكلُّ أو فلا شيء'. (نفسه)

وقد وُجَّهت إلى 'فيليب لوجون' انتقادات كثيرة نهتمُّ صراحةً منهجه في تأسيس مفهوم الميثاق السيرفاتي، وقصره هذا المفهوم على تصريح المؤلف، وإهماله دور المثالي، وتغافله عن التطوُّر التاريخي الذي يمكن أن يلحق أشكال التعاقد بين المؤلف والقارئ.

وعمَّ ذلك، يبقى لمفهوم الميثاق السيرفاتي أهمية كبيرة في التعريف بالسيرة الذاتية.

ولم يستطع متقلدو "لوجون" التخلص من هذا المفهوم. ووجدوا أنفسهم يمتدونه كما اعتمد "لوجون" فضلاً بين السيرة الذاتية وسائر الأجناس الأدبية.

► **المواد ذات الصلة.** - رواية، جنس أدبي، سيرة ذاتية، ميثاق سيرفانت، ميثاق مرجعي، ميثاق روائي، مؤلف، قارئ، شخصية، تخيل، رأي، قصة، نص.

م.أ.م

Pacte référentiel / *Referential Pact*

ميثاق مرجعي

الميثاق المرجعي مصطلح أطلقه "فيليب لوجون" (Lajeune, 1975) ليميز به الكتابات المرجعية^(*) من الكتابات التخيلية^(*). ففي النصوص العلمية والتاريخية والصحافية يتعهد المؤلف^(*) تعهداً صريحاً أو ضمنيّاً بأنه يحيل في ما يكتب إلى حقائق واقعية مرجعية^(*) خارجة عن النص^(*) يسمي إلى أن يحيط القارئ^(*) بها علماً، فيجمل نصّه خاضعاً للاختبار والتحقيق بناء على مقولتي الصدق والكذب. وليست غاية النصوص المرجعية مشكلة^(*) الواقع ومشابهته بل مطابقتها مطابقة تامة وفق التعريف الذي تبناه تلك النصوص للواقع.

وعلى هذا الأساس يعدّ الميثاق السيرفانتي^(*) وجهاً من وجوه الميثاق المرجعي يصعب أن يفصله عنه. فالغاية المعلنة لمؤلف السيرة الذاتية^(*) أن يصدّق بحقيقته وينقل قصة^(*) حياته كما حدثت. ومع ذلك فإنّ الميثاق السيرفانتي يختلف في تعلّقه بالحقائق عن غيره من المواثيق المرجعية التي يبرمها العالم والمؤرّخ والجغرافي والصحافي مع قرائهم. فمن المحتم أن يبرم العقد المرجعي في السيرة الذاتية^(*) وأن يوفى به، ولكن ليس من الضروري، أن تكون مطابقة الواقع في السيرة الذاتية تامة صارمة. فقد يلتمس القارئ (إحلالاً بالميثاق المرجعي وقد يجد أنّ المؤلف بجانب الحقيقة أحياناً، لكنّ ذلك لا يخرج السيرة الذاتية من دائرة النصوص المرجعية. وفي ذلك سرّ تميّز السيرة الذاتية من الكتابات المرجعية الأخرى وسرّ صلتها الحميمة بالأدب.

► **المواد ذات الصلة.** - ميثاق قرامة، ميثاق سيرفانتي، ميثاق روائي، جنس أدبي، مشكلة، سيرة ذاتية، رواية، تخيل، نص، مؤلف، قارئ، سرد.

م.أ.م

نون

Anecdote/Anecdote

نادرة

النادرة لغة هي ما شذَّ وخرج من الجمهور (ابن منظور، لسان العرب). وهي اصطلاحاً، فنٌّ من فنون الأدب وجنس أدبي^(٥١) ابتدعه 'الجاحظ' (شارل بلّا، دائرة المعارف الإسلامية، ج2) انطلاقاً من الخبر الأدبي (فرج بن رمضان، 2001). وتعرّف أيضاً بكونها ما أضحك من قول أو فعل أو هيئة أو موقف وبأنها الكلام الغريب الموزى الذي يكون باطنه على غير ظاهره (الكلامي، إحكام صنعة الكلام).

وتبني النادرة على حكاية^(٥٢) قصيرة تتألف من حدث^(٥٣) أو مجموع أحداث تفضّل بها شخصيات^(٥٤) في زمان ومكان محدّدين. ومدار النادرة عادة على بطل^(٥٥) غالباً ما يكون أحمق أو مجنوناً أو بخيلاً أو أعرابياً أو متطفلاً كأشعب والدلائ والغاضري وأبي دلّامة. ومن شخصياتها أيضاً المتنقّر عليه. ويكون دوماً شخصية تاريخية معروفة من قبيل أبي جعفر المنصور أو الحجاج أو ثعلبة بن الزبير أو عبد الله بن جعفر.

وقد ضبط النقاد للنادرة سمات مميزة. فهي تقوم من جهة خصائصها على السماع (الجاحظ، البيان والتبيين). وتحافظ، حتّى في صورة تدوينها، على مقام المشاهدة والارتجال (الجاحظ، البخل). وهي تعتمد على إيجاز اللفظ وكثافة المعنى. ولا تقتصر في أدائها على القول وإنّما تنعّق إلى الحركة والإشارة والإيماء. وهي تستعين باللغة لتحقيق هدفها استعانتها بشقّ الحواس.

والنادرة متأصلة في الحضر. ولا تنمو إلّا في مجالس الأنس والإمتاع. وغالباً ما تكون نردّاً وقلماً تردّ شراً. وهي قولٌ ينأى عن مُعتقد الكلام مُؤكّف للهزل والجذّ يُحدث في السامع غرابة واندعاشاً. لذلك تُحدّث المُلوك مكوّناتاً من أبرز مكوّنات النادرة. وهو باعث الغرابة فيها والنافع إلى الضحك والاستمتاع. إلّا أنّ قيام النادرة على العنود لم

يحل دون توسلها بمعاني الكلام. فظلمنا نحفي بالاستعارة والمجاز لأنّ دأبها الوضوح في التواصل. فهي لا تجد حرجاً في استيعاب عبارات نائية والفاظ غريبة من قبيل ما يستخدمه الشطار والمُتساجنون أو ما يتخاطب به أهل المهن والمهائم أو ما يصدر عن النساء والصبيان (حازم القرطاجني، منهاج البلقاء وسراج الأدياء) إذ تغترب من الواقع في جميع أبعاده وتحرم الحرس كلّهُ على الإيهام بالوفاء للمرجع. فعلى صاحب النادرة أن يتقيد بقانون مشكلة⁽⁴⁾ الواقع وأن يكون واعياً بما للسمع من أهمية في النادرة لأنّ "ملح التوارد في لحنها وحرارتها في حسن مقطعها وحلاوتها في نسر متها" (التوحيد، البصائر والذخائر). بل إنّ للحرس الصوتي دوره في صناعة النادرة. فقد يتخلّق مع اللحن، وقد يتخي مع الإعراب.

وقد دعا "الجاحظ" راوي النادرة إلى أن يراعي في صياغته إيّاهما المقام الذي تحيل عليه من جهة الإعراب ومخارج الحروف يقول: "ومتى سمعت، حفظك الله، بنادرة من كلام العرب فليّاك أن تحكيها إلا مع إعرابها ومخارج حروفها [...] وكذلك إذا سمعت بنادرة من نوادر الموائد وملحة من ملح الحشوة والطعام فليّاك أن تستعمل فيها الإعراب أو أن تتغيّر لفظاً حسناً أو تجعل لها من فبك مخرجاً سريعاً فإنّ ذلك يفسد الإمتاع بها ويُخرجها من صورتها ومن الذي أريدت له ويُذهب استطابتهم إيّاهما واستملاهم لها" (الجاحظ، البخلاء).

وتخلو النادرة غالباً من الإسناد لأنّها لا تستهدف الصدق بقدر ما تروم إمتاع المعتنّ عليه في حبال الوهم والغربة. لذلك شجّع القدامى راوي النادرة على الوضع والتزييف وعلى نسبتها إلى أعلام ترسخت أسماؤهم في الذاكرة الجماعية، ذلك أنّ "التدليس" لا يتناقض عندهم مع قانون المشكلة الذي تهض عليه النادرة.

وتقوم النادرة من جهة قواعدها على قاعدتي اسم العلم واللفظ. فأنا قاعده الاسم العلم فتكتسي أهمية فاعلة. ذلك أنّ للاسم تأثيره الفعّال في تلقّي النادرة. وهو ما تفكّل إليه "الجاحظ" في قوله: "ليس يتوقر أبداً حسنّها إلا بأن يُعرف أهلها، وحتى تنصل بمستحقّها ويمعانها واللّائقين بها، وفي قطع ما بينها وبين عناصرها ومعانيها سقوط نصف الملحة وذهاب شطر النادرة" (الجاحظ، البخلاء).

والاسم العلم يبعث على الضحك والغربة. ويسهم في خلق المسافة الجمالية بين نهر النادرة ومتلقيها. وهو الذي يجعل النادرة حارة أو باردة أو غائرة (الجاحظ، البخلاء) مثلما يساعد على تمييز النادرة الثخينة من النادرة الشفافة جزاء ما يتحلّى به من قدرة على الإحالة ومن طاقة رمزية (Georges Kleiber, 1981). وهو لا يُحبل على مستاء

في الواقع المرجعي التاريخي بقدر ما يُحيل على صورة أنموذجية مضحكة وهزلية (عادل خضر، 1994). ويكشف النقاب عن أبطال النوادر ورموزهم، فأشعب مثلاً هو رمز الطمع والتطفل، والأعراب رمز المكر والدعاء مثلما يُتَبَيَّن من هذه النادرة: "خرج الحجاج متصيّداً قلتي أعرابياً. فقال: كيف سيرة الحجاج فيكم؟ فشبهه [...] حتى أغضبه فقال: أتدري من أنا؟ قل: من حيث أن تكون؟ قال: أنا الحجاج. قال: أو تدري من أنا؟ قال: لا. قال: أنا مولى بني عامر، أجنّ في الشهر مرتين، هذه إحداهما. فضحك وتركه" (الحصري، جمع الجواهر في الملح والنوادر).

أما قاعدة اللغة فننصّ على نقل النادرة نقلاً لا يغيّر ألفاظها ولا يُحوّز عباراتها ولا يبخس مزلقها. وتقوم هذه القاعدة على شروط ثلاثة هي تجنّب التكنية في مواضع الرفع (الحصري، جمع الجواهر في الملح والنوادر) وتجنّب الإعراب في مواضع اللحن، واللحن في مواضع الإعراب (الجاحظ، البيان والتبيين). وتندرج هاتان القاعدتان وما تشتملان عليه من شروط في باب هزل المقال (عادل خضر، 1994).

ونمة هزل آخر يُدرّك بالبيان ويمر نقله باللسان هو هزل المقام (نفسه). وقد أشار إليه "الجاحظ" في "البخلاء" بقوله: "وهذا وشبهه إنما يطيب جداً إذا رأيت الحكاية بمبتك لا أن الكتاب لا يُصوّر لك كلّ شيء ولا يأتي لك على كنهه وعلى حدوده وحقايقه". وتلغي النادرة تسبّع في فلك هزل المقام بنهوضها لا على الكلمة وحسب بل على الحركة والهيئة والموقف أيضاً.

والنادرة أصناف تتأسس على الاسم العلم الذي يجعلها إما ثمنية معتمّة وإما شفاقة واضحة. فالنادرة الثمنية هي التي لا يُذكر فيها اسم المتنذر عليه، وأما الشفاقة ففيها يبرح المتنذر باسم المتنذر عليه وتصنّف النادرة أيضاً حسب طبيعة التلقّي. فشمة نادرة حارة جداً وأخرى باردة جداً وثالثة فاترة. والفاخرة مرغولة ومردودة في حين أنّ حرارة النادرة وبرودتها مشروطتان بالشخص الذي إليه تُنسب. وقد أشار "الجاحظ" إلى تلك الأصناف في معرض حديثه عن مسألة التزييف والوضع في صناعة النادرة قائلاً: "ولو أنّ رجلاً ألقى نادرة بأبي الحرث جمين والهيم بن مطهر وميزيد وابن أحمر، ثمّ كانت باردة لجرت على أحسن ما يكون، ولو ولّد نادرة في نفسها مليحة في معناها ثمّ أضافها إلى صالح بن حنين وإلى ابن التواء وإلى بعض البغضاء لعادت باردة ولصارت فاترة، فإنّ الفاتر شرّ من البارد" (الجاحظ، البخلاء). حسينا من النادرة الشفاقة التي يُكشف فيها عن اسم المتنذر عليه ما حكاه "الجاحظ" عن الشرقيّ بن القطامي: "أنّ ابن أبي عتيق لقي عائشة رضي الله عنها على بغلة فقال: إلى أين يا أمّاء؟ فقالت له: أصلح

بين حَيَيْن تَقَاتِلَا. فقال: عَزَمْتُ عَلَيْكَ أَلَا مَا وَجَعْتُ، فَمَا غَسَلْنَا أَيْدِيَنَا مِنْ يَوْمِ الْجَمَلِ حَتَّى نَرْجِعَ إِلَى يَوْمِ الْبَغْلَةِ" (المصري، جميع الجواهر في الملح النوادر)..
ومن غايات التادئة الإمتاع والإضحاك ويحث الغرابية في نفس المتلقي. وقد تكون سبباً إلى تصوير عيوب الناس وفضح قيم مستهجة. لذلك عُدَّت أداة نقد وسخرية.
■ المواد ذات الصلة. - جنس أدبي، حكاية، شخصية، بطل، مشكلة.

ع.ع

نص

Texte/Text

هذا المصطلح شائع في مجالات من البحث عديدة. وإن كان ذلك بتنوع مفهوم كبير. فتصورات الفلاسفة للنص لا تطابق تصورات فارسي الأدب وإن نظروا جميعاً في المكتوب. أما علماء اللسانيات فلا يرون النص حكراً على الكتابة ويتحدثون عن النصوص الشفوية. وقد نجد توسعاً آخر يجعل المفهوم شاملاً لإنتاجات سيميائية غير لغوية، كالنص الفني والنص الموسيقي (Ducrot et Schaeffer, 1995).

وقد ظلت الدراسة اللغوية إلى زمن قريب متوقفة عند حدود الجملة باعتبارها إطاراً شاملاً لمختلف المكونات اللغوية ذات الأهمية. وقد أغاد بعض أعلام السرديات⁽⁸⁾ من تراث اللسانيات البنيوية وصراحتها المنهجية. فكان تحليلهم للنص السردية⁽⁹⁾ قائماً على مفهوم فقال منذ "دي سوشير"، هو مفهوم الأنظمة وتراكبها، رغم وهيهم يتميز بنية النص من بنية الجملة. وقد رأى "تودوروف" مثلاً (Todorov, 1973) أن النص قد يطابق جملة واحدة أو كتاباً برمتة، وهو يمثل نظاماً لا يماثل النظام اللغوي وإنما يشابهه ويجارره. وفي ضوء تلك المشابهة، اقترح التمييز بين ثلاثة مستويات:

- المظهر اللفظي للنص، وهو يضم كل العناصر اللغوية الصوتية والمعجمية والنحوية وغيرها.
- المظهر التركيبي، وهو لا يعنى بنحو الجملة وإنما بالعلاقات بين الوحدات النصية من جمل ومقاطع.

- المظهر الدلالي، وهو نتاج مرجب لمنايل الوحدات اللغوية.

ومن جهة أخرى، تحكمت مفاهيم اللسانيات التوليدية في محاولات كثيرة وخاصة عند "فان ديك" منذ سبعينيات القرن العشرين لتأسيس ما سُمّي حيناً بنحو النص (أو

الخطاب) وحيناً أكثر بلسانيات النص (أو الخطاب)، مفترضة إمكان تصوّر الإنتاج النصّي على شاكلة إنتاج الجملة وبالتالي وجود نحو نصّي عميق قادر على توليد عدد لا محدود من النصوص انطلاقاً من عدد محدود من القواعد.

إنّ هذه الأجهزة النظرية التي بقيت أسيرة لسلطة الجملة قد وقعت في مأزق عديدة. والانتقادات الموجهة إليها ومحاولات تطويرها قد كشفت عن وعي متزايد بأنّ النصّ لا تتحكّم في إنتاجه القواعد اللغوية وحدها وإن كانت هذه القواعد في مستويات أعلى من الجملة. فللنصية (Textualité)، أي ما يكون به الكلام نصّاً، ضوابط أخرى تتصل بكون النصّ في جوهره وحدة تواصلية.

إنّ لنظريات التلطف^(٤٠) والأعمال اللغوية^(٤١) وغيرها ممّا يتلوج في دائرة الدراسات النداولية^(٤٢) تأثيراً بالغا في نظرية النصّ عامة والنصّ الأدبيّ خاصّة، وفلك لأنّها قد نبّهت لإشكاليّات الإنجاز اللغويّ التي غفلت عنها النظرة المحايدة في اللسانيّات البنيويّة والتوليديّة. فليست علاقة المتكلّم باللغة مجرد اختيار جدوليّ ونسبى نحويّ في ضوء قواعد منطبقة في الذهن، ولا ارتباطه بالمقام^(٤٣) والمرجع مجرد إحالة، ولا مواجهته للسّامع مجرد إخبار وإفهام (Orecchioni, 1980).

ولقد أدّى تنزيل النصّ في مقام إنتاجه، وبالتالي الوعي بكون النصّ خطاباً متأثراً بوضعية الخطاب بمختلف عناصرها ومؤثراً فيها، إلى تنبيه الباحثين لكون النصية ليست وليدة النظام اللغويّ وحده، وإنّما هي مشروطة أيضاً بمقاييس تتصل بالمخاطب والمخاطب ووضعية التلطف. وتتفاوت الباحثون في ترتيب هذه المقاييس من حيث القيمة:

- الاتساق (Cohesion).
- الانسجام^(٤٤).
- المقصدية: المخاطب يقصد بإنتاج النصّ تأثيراً محدداً في المخاطب.
- المفعولية: المخاطب يتعيّن لتأويل النصّ متظراً أن يتصل بعالمه.
- التماسك^(٤٥).
- الإغباريّة والمقاميّة، ومداهما على كميّة الأخبار المناسبة والعلاقة بالمقام (Almugozem, 1996).

وقد أجرى الباحثون مصطلحيّ "خطاب" و"نصّ" وفق تصوّرات شتى تختلف في اشتغال هذا المصطلح أو ذاك على الآخر. والغالب أن يُعتبر كلّ نصّ خطاباً إذا ما نُظر إليه في علاقته بوضعية قوله وقيامه وسيلة تواصل وتأثير وفعل، وإن كان من الجائز أن

يتضمن النصّ (الخطاب) خطابات تقوم فيه بوظائف متنوعة، كما هو الشأن في النصّ السردّي.

إنّ النظر إلى النصّ من هذه الوجهة يجعل للنصّية مكونات مختلفة، منها ما هو لغويّ محض، وهو يشمل البنية المقطعية ومظاهر الانساق اللفظي، ومنها ما هو لغوي تداولي، وهو يشمل على الملامات التلفظية والانسجام الدلالي والأعمال اللغوية. والنسائيات النصّية تحاول بنظرها في هذه الوجوه المتكاملة أن تكون في درسها لمختلف النصوص لسانية وتداولية في آن واحد، وإن كان حرص بعض أعلامها على التنظير لبنى النصّية العامة قد اقتضى الانطلاق من اختيار منهجيّ يفصل النصوص عن وضعيات قولها المحددة وفق المعادلة التالية:

نصّ = الخطاب - ظروف إنتاجه

خطاب = النصّ + ظروف الإنتاج

وما ذلك الفصل إلا من أجل تبيين أنساقها المقطعية العامة وثوابتها البنيوية. فكلّ سرد^(٥) أو وصف^(٥) أو تفسير أو ججاج هو بشكل أو بآخر تجوية فريدة. ولكنّ كلّ منجز نصّي يشترك مع أمثاله من المنجزات النصّية في خصائص لغوية تمثّل أصنافاً من القول ثابتة نسبياً، أو بحسب عبارة "باغتين" أجناساً خطابية أولية. وكلّ نصّ يمكن أن تتكوّن بنيته المقطعية من صنف واحد (مقاطع سردية في النصّ السردّي) أو من أصناف متنوعة (Adam, 1992 - Brochart, 1996). فيتضمن النصّ السردّي مقاطع وصفية أو حوارية أو تفسيرية أو غيرها. وقد يكون السرد أيضاً مقطعاً متميّزاً ضمن بنية نصّية غير سردية كالخطبة أو الرسالة. وقد عرّف "جان ميشال آدم" النصّ من هذه الزاوية فقال: "النصّ بنية تراتبية مرّجبة تتضمن عدداً من المقاطع من صنف واحد أو من أصناف مختلفة" (Adam, 1992).

والواقع أن الزوايا التي يُنظر منها إلى النصّ متعددة، بعضها شارب في التاريخ الأدبيّ شأن مشكل الأجناس الأدبيّة^(٥) وبعضها حديث شأن إشكالية التناص أو مبحث النشوء (Genèse).

« المواءمات الصلة. - انسجام، تداولية، تلفظ، تناص، حوار، عمل لغويّ، مقام، نصّ سردّي، وصف.

نصّ جامع

Architexte/Archi-texte

هو مفهوم اقترحه "جيرار جونات" (Genette, 1979) موضوعاً للإتشائية. ونَبّه (Genette, 1982) لكون موضوع الإتشائية ليس النصّ مفرداً، بل النصّ الجامع، أو نصيّة التلطف^(١) والأجناس الأدبيّة^(٢) التي يصدّر عنها كلّ نصّ مفرد (نفسه). لكنّ "جونات" سرعان ما تخلّى عن اعتبار النصّ الجامع وحده موضوع الإتشائية وجعل من التعلّق النصّي^(٣) أو التعلّي النصّي^(٤) موضوعاً للإتشائية تندرج فيهما النصيّة الجامعة بوصفها نمطاً من العلاقات العلنيّة أو الخفيّة التي تربط النصّ بغيره من النصوص.

وقد أقرّ "جونات" بأنّ النصيّة الجامعة هي النمط الأكثر تجرّداً والأكثر ضمنيّة من بين أنماط التعلّق النصّي الخمسة: التناص^(٥) والنصيّة الموازية^(٦) والنصيّة الواصفة^(٧) والنصيّة اللاحقة^(٨) والنصيّة الجامعة التي يعتبرها خرساء. فغاية ما توردّه هذه النصيّة إشارة نصيّة موازية تُرَدِّف العنوان مفادها أنّ الأثر روايةٌ أو شعرٌ أو مجموعة قصصيّة الخ...

ويعود الخرس في الإشارة النصيّة الجامعة إمّا إلى كونها لا تضيف شيئاً وإمّا إلى كونها تمتنع عن الانتماء إلى أيّ جنس أدبيّ بعينه. وفي كلّ الأحوال ليس من مشغولات النصّ أن يميّن طبيعته الأجناسيّة لأنّ ذلك من اختصاص القارئ والناقد والجمهور. فبإمكان هؤلاء رفض ما ادّعاء النصّ الجامع من تحديد لجنس الكتاب. إلّا أنّ هذا التمييز لا يعدم فائدة إذ قد يمثّل بالنسبة إلى القارئ أفق انتظار قد يصدّق عند القراءة وقد يخيب فضلاً عن أثره في تلقّي الكتاب. ومثال ذلك ما ورد من إشارة على غلاف "نفرية أحمد الحجري" لـ "عبد الواحد إبراهيم" من كونها رواية. وعند تصفّح الكتاب يتضح أنّها تنفتح على تاريخ حجرة الأنثروبين إلى المغرب العربيّ والسيرة والسيرة الذاتية وأدب الرحلة والجغرافيا والرسالة والوثيقة. فالإشارة النصيّة الجامعة لا تفي بحقّ "التفريّة" اللهمّ إلّا إذا فهمنا الرواية على أنّها جماع أجناس أدبيّة متباينة.

► الموادّ ذات الصلة: - تعلّق نصّي، تناصّ، نصيّة موازية، نصيّة واصفة، نصيّة لاحقة.

نص حاف

Epitexte/Epitext

النص الحاف هو أحد قسمي النص الموازي^(٤٠). ويضم كل النصوص والخطابات السمعية والبصرية المتعلقة بالنص السردى دون أن تجاوره في مساحة الكتاب (Genette, 1987). فهذه العناصر مفارقة للنص السردى في المكان، معاشة له في الزمان منذ مرحلته الجنينية، فولادته، ونموه بفعل تكاثر القراءات^(٤١). ومن هذه النصوص أحاديث المؤلف^(٤٢) إلى الصحف ووسائل الإعلام المرئية والسموعة ورسائل الشخصية وشهاداته الأدبية ومقالاته النقدية ومذكراته^(٤٣) ومسيرته الذاتية^(٤٤). ومنها كذلك التعاليق الصحافية والمقالات النقدية وشهادات الأديباء والأهل والأصدقاء.

فهذه الفئة من النصوص الموازية مفتوحة في الزمان، ميثوقة في فضاءات وأطر ومساكنات متنوّعة. فلا يملك لها المؤلف قياداً وليس له على أغلبها سلطان، إذ تبتدىء معه ولكنها لا تتوقف بموته بل قد تزدهد مع الزمان انتشاراً وتكاثراً.

وهذه الميزة تكسب هذا الضرب من النص الموازي أهمية قصوى في نظر القارئ^(٤٥) والباحث معاً. فعلاوة على ما يضطلع به النص الحاف من دور تفسيري للنص السردى فإنه يتيح لنا أن نحيط علماً بما واكب النص طوال تاريخه من قراءات مختلفة وتأويل متعددة أضحت مع الزمن جزءاً من مقروئيته، لا محيد للباحث من الوقوف عليها.

» المواء ذات الصلة. - نص مواز، نص مصاحب، نص سردي، مؤلف، مذكرات، سيرة ذاتية، نضاء، ميثاق قرآني، ميثاق روائي، ميثاق مرجعي، قراءة، قارئ، سرد، تناص.

م.أ.م

نص سابق

Hypotexte/Hypotext

النص السابق هو كل نص^(٤٦) تولّد منه نص جديد يستقي "جونات" (Genette, 1982) نصاً لاحقاً^(٤٧). ويتمّ ذلك حين يشتق نص جديد من نص سابق بفضل عملية تحويل يداخل النصان في علاقة نصية لاحقة^(٤٨) يخضع فيها النص المصدر لعملية تحويل مباشرة أو غير مباشرة (نفسه) فتماد كتابة النص كتابة جديدة.

» المواضع الصلة. - نص، نص لاحق، تناص، نصبة لاحقة، تماثل نصي.

م.آ.م

Texte narratif / Narrative Text

نص سردي

النص السردي أو القصصي حسب بعض الترجمات العربية للمصطلح الفرنسي (Texte narratif) هو القصة^(١) الشقوية أو المكتوبة التي تقوم بنيتها العامة على سرد^(٢) حكاية^(٣) تقدّم على أنها متخيّلة أو أنّ أحداثها قد وقعت فعلاً.

إنّ النص السردي خطاب لغويّ ثنائيّ مدّاره على سرد^(٤) حكاية، وسواء أكان شقويّاً أم مكتوباً ويصرف النظر عن درجة ارتباطه بالواقع خارج الخطاب، فإنّ الوظيفة المرجعية تظلّ هي الغالبة على النصّ^(٥) لكون القصة المروية تصوّر أو توهم بتصوير عالم تتحرّك فيه الشخصيات^(٦) وتتالي الأحداث^(٧) والأعمال وتتحوّل الوضعيات في الزمن. فالقصة "نصّ مرجعيّ ذو سيروية زمنيّة" (Ducrot et Todorov, 1972). والأحداث، مهما تكن غريبها، يبدو منطلها قابلاً للتعلّل والفهم حين تكون مندرجة في المكان^(٨) والزمان.

والشخصيّة الفاعلة هي ضمان أساسي من ضمانات ترابط الأحداث ووحدةها، فهي التي تقوم بالأفعال وتتفاعل بأحداث وأفعال أخرى وهي التي تُسند إليها الصفات والأحوال. ولذلك فإنّ حضور شخصيّة واحدة على الأقلّ معيار لا غنى عنه من معايير سردية^(٩) النصّ. لكنّ الوحدة الحدثيّة للقصة لا تقوم على مجرّد التعاقب، وإنما تقوم خاصّة على ترابط سببيّ منطقيّ بين الأحداث.

والعلاقة بين الزمنيّة^(١٠) والسببيّة من حيث الانفصال أو الاتّصال من المسائل التي فُكر فيها الشكلائيون الروس^(١١). فقد بيّن توماشيفسكي أنّ الرابط السببيّ كلّما كان أميل إلى الضعف ازدادت أهمية الرابط الزمنيّ، وأنّ إضعاف الحكاية^(١٢) يجعل من الرواية^(١٣) مجرد مجموعة من الوقائع المتتابعة زمنيّاً (الخطيب، 1982). ونظر في هذه العلاقة أيضاً النقد الأنطولوجي، ومن أعلامه "فورستر" (Forster) الذي رأى أنّ كلّ رواية تضمّن العلاقة الزمنيّة والعلاقة السببيّة، لكنّ الأولى تكوّن القصة (Story): "مات الملك وبعد ذلك ماتت الملكة" والثانية تنسج الحكاية (Plot): "مات الملك وبعد ذلك ماتت الملكة حزناً عليه". واعتبر "تودوروف" أنّ من النصوص ما يمكن أن يقوم على النظام

الزمني المحض كاليوميّات^(٥٦) والحوليّات، ومنها ما يقوم على السببية الصرفة كالخطابات الرياضية والسياسية والأدبية الوصفية. أمّا النصوص السردية فتتميّز في الغالب بالجمع بين الزمنية والسببية. فهما متصلتان حدّ الخلط بينهما. لكنّ التالي المنطقي هو في عيون القراء علاقة أقوى بكثير من التالي الزمني. وإذا اجتمعا لا يرى القارئ^(٥٧) إلاّ الأول. ثم إنّ السببية قد تكون في النصّ السردية مضرة. فيضطرّ القارئ عندئذ إلى القيام بالدور الذي لم يقم به الراوي^(٥٨). فالسببية - مهما تكن نسبتها - ضرورية لتقبل القصة وإدراكها. ولذلك يصدّ القارئ الثغرات ويعيد بناء الحكاية. فدوره متناسب عكساً مع دور الراوي (Todorov, 1973).

ورغم اتصال الأحداث بشخصية أو شخصيات محدّدة وتماقيا وترباطها ترابطاً سببياً، تظلّ وحدتها مفترقة إلى منطق يحدّد لها البداية والسيار والنهاية. فالأحداث لا يمكن أن تتالي دون حدّ ولو ترابطت بروابط سببية قوية. والحكاية تكون قابلة لأن تروى وتثير اهتمام المتلقي حين تكون أحداثها منظمّة في مسار قائم على توتر وتغيّر في الوضعيات وتحوّل في المسانيد واضطراب في العلاقات وصراع بين الشخصيات.

ويؤدّغر بعض الباحثين اليوم (Adam, 1992- Ricoeur, 1983) بما قاله 'أرسطو' في كتابه 'فنّ الشعر'. فقد بيّن أنّ وحدة القصة، بما هي امتداد له بداية محدّدة غير اعتباطية ونهاية محدّدة، ليست مؤسسة على مجرد تسلسل حدثي وإن كانت متصلة بشخصية واحدة، وإنّما هي مؤسسة على ترابط الأحداث وفق منطق محدّد، هو بالأساس منطق التحوّل وانتقال الأوضاع. ويعصر النظر عن تغيّر المصطلحات الدالة على أقسام النصّ: بداية ووسط ونهاية عند 'أرسطو'، أو عرض وعقدة وحلّ في النقد الأوروبي الكلاسيكي، أو الوضعيّة الأصليّة والوضعيّة النهائيّة وما بينهما من تحوّل في بنية مقطعية ثلاثية أو خماسية، أو غيرها من المصطلحات في السرديات^(٥٩) البنيوية (Adam, 1992- 1994)، فإنّ الثابت من خلال ذلك كلّهُ أنّ السردية مهما اختلفت أشكال تحلقها إنّما جوهرها الحكاية، و'كلّ حبكة قائمة على التحوّل' (Ducrot et Todorov, 1972).

الحبكة هي إذن تنظيم للأحداث مبني على منطق كاشف للصراعات بين الفواعل والتحوّلات في وضعياتهم وعلاقاتهم ومته إلى نهاية محدّدة ونتائج معلومة مصرّح بها أو مضرة. إنّ الحكاية بهذا المفهوم تهب القصة بمختلف مقوماتها المذكورة تبريراً لسردها وتنهض على غاية يروم الراوي الوصول إليها. وهذا ما نبيّه له 'بريمون' حينما أدّد أنّ 'الأحداث لا يكون لها معنى ولا تنظم في سلسلة زمنية منظمّة إلاّ في علاقتها بمشروع إنساني' (Brenmond, 1966).

إنّ القصة بمختلف مقوماتها لا تكتسب في الحقيقة جوهرها السردّي إلا من خلال عملية السرد. فالأحداث في تعاقبها وتحولاتها لا تروى نفسها وإنما هي مقدّمة على لسان راوٍ يتّجه بالضرورة إلى مرويّ له^(٥٤) معلوم أو مجهول، مفرد أو متعدّد، حاضر أو غائب. وللراوي مقصد أو مقاصد من رسالته السردية ولو كانت غايته الإمتاع وحده.

ولذلك فإنّ النصّ السردّي هو جماع الحكاية المروية والمخاطب الراوي في حالة اتصال شأن وجهي العلامة اللسانية الفال والمطلول، وما الفصل بينهما إلا لضرورة منهجية. وإذا كان بعض الباحثين في السردية قد أبرزوا المكونات الضرورية للقصة والمنطق الحدسي الذي تقوم عليه حتى تكون قصة، متطلّين من نماذج حكاية متّزعة، وانطلق البعض منهم يستكشف جوهر السردية وشروطها في ما سُمّي بالسرد انمادي أي سرد المتكلّمين في الحياة اليومية، فإنّ النظر في النصوص السردية المكتوبة وخاصة الحديثة منها قد نبّه لأمر ما كان ممكناً التنبيه لها دون الانكباب على الخطاب القصصي^(٥٥).

فأحداث القصة لا تروى دائماً في تتابعها الزمنيّ المفترض. وإنما نجد في القصص ضرورياً من التصريف وإعادة الترتيب، وضرورياً من التكرار والتّرسّع حدّ الإطّباب في سرد مشهد حدثي أو وصف شخصية أو مكان أو شيء، وألواناً من الإجمال في السرد حدّ الحذف وإسقاط مدد زمنيّة برمتها. وهذا ما لفت انتباه السرديين في القرن العشرين وحظي بدراسة منهجية عند "جونات" (Genette, 1972) خاصة في مباحث الترتيب^(٥٦) والمدة^(٥٧) والتواتر^(٥٨).

والنصّ السردّي من جهة أخرى قد لا يشتمل على قصة واحدة. فتتمدّد القصص ضمن النصّ الواحد ظاهرة سردية متواترة منذ القدم من خلال التّفصّل حين تتضمّن القصة الإطار^(٥٩) قصة أو قصصاً متوازية أو يتضمّن بعضها بعضاً كما في "كليّة ودمّة" و"ألف ليلة وليلة". وقد تكون القصص ضمن النصّ الواحد مروية على نسق التناوب أو التسلسل (Todorov, 1966). وحينما تتحدّد القصص، يُطرح بالضرورة سؤال العلاقة بين القصص المتعدّدة من حيث الأحداث والحبكة والزمن وغيرها، وي طرح سؤال الراوي أو الرواة من حيث الموقع والعلاقة بالمرويّ وبقية الرواة. ولا شكّ في أنّ ما قدّمته اليوم مباحث الراوي والصوت^(٦٠) والتبشير^(٦١) والمستويات السردية^(٦٢) ينبئ عن مقادير تعقّد النصّ السردّي في الآداب الحديثة وفي بعض النصوص القديمة أيضاً، ويؤكد استحالة دراسة القصة دون النظر في كميّات سردها ومسؤوليّة الراوي في ذلك.

وثمة ظواهر نصيّة أخرى تضاعف الوعي بأهميتها في السنوات الأخيرة شأن ما يرافق النصّ الأدبيّ عامة والنصّ السردّي خاصة في حقبته وحواقه^(٦٣) من مقاطع نصيّة

توضع للتقديم والتبني والشرح والتعليق وغيرها مما قد لا يدخل في الغالب ضمن سردية النصّ بالمعنى الدقيق وإن كان له تأثير بالغ في قراءة النصّ وتأويله.

ولعلّ هذه الظواهر قد أعادت إلى بساط البحث حضور المؤلف^(٥٠) ودوره ضمن نصّه بعدما أبعدته السرديات البنيوية فترة من الزمن عن دائرة الاهتمام لضرورة منهجية. وإذا كان ذلك الحضور مازال محلّ جدل عند النظر في النصوص التخيلية، فإنّه قد صار أكثر وجاهة عند دراسة القصص المرحميّة^(٥١). خصوص السيرة الذاتية^(٥٢) والسيرة^(٥٣) والمذكرات^(٥٤) والرحلة^(٥٥) تدعو إلى إعادة النظر في إحدى سلّمات السرديات وهي الانفصال بين الراوي باعتباره شخصية نصيّة تخيلية والمؤلف باعتباره شخصاً تاريخياً مفارقاً للقصّة والخطاب الذي يرويها. وصار مهتماً اليوم التمييز بين الميثاق التخيلي والميثاق المرحمي^(٥٦)، وبالتالي تحديد مواطن الانفصال أو الاتصال والنطاق بين المؤلف والراوي أو بين المؤلف والراوي والشخصية القصصية. (Lejeune, 1975- Genette, 1991).

► للمؤلف ذات الصلة. - تبشير، تخيل، ترتيب، تواتر، حكاية، خطاب قصصيّ، راوي، سرديات، سردية، سيرة، سيرة ذاتيّة، صوت، قصّة، قصص الرحلات، قصّة شعرية، قصص مرجميّة، مذكرات، مستويات سردية، نصّ.

ن . ب

نصّ ظاهر

Phéno-texte/Phanotext

ميّزت "جوليا كريستيفا" (Julia Kristeva, 1969) بين النصّ الظاهر والنصّ المنجب^(٥٧) في إطار تعريفها بالنصّ. فالنصّ الظاهر هو الظاهرة القولية كما تتجلّى في بنية الملفوظ الفعلية. ويتصل النصّ الظاهر بنظرية العلامة والتواصل. وهذا ما يجعله موضوعاً أثيراً للسميائية ومناسياً، في الوقت نفسه، للتحليل البنيوي بما يشتمل عليه هذا التحليل من وصف فونولوجي ووصف بنيوي وآخر دلالي.

والنصّ، حسب "كريستيفا"، هو موطن التّدال لا الدلالة. فالدلالة أحادية يضمّنها الباث وتتصل بالمعاني التصريحيّة. وهي تنتمي إلى مستوى المنتج والملفوظ^(٥٨) والتواصل. أمّا التّدال فمتعدّد. وهو منوط بالمتلقّي ويتعلّق بالمعاني الإبحائيّة. وهذا يُعتبر التّدال عملاً متّجّياً إذ هو يمتدّ إلى مستوى الإنتاج والتلفظ^(٥٩) اللّذين يسهم فيهما الباث والمتلقّي كلاهما. ويتجلّى التّدال، فعلاً، من خلال أثر أمنيّ حادث أو عارض.

ومستوى الحدث هذا هو الذي يتناسب والنص الظاهر. فـ 'الذات' كاتبة وقارئة لا تمسك بالمعنى المبحوث عنه يسر، وإنما هي تتخبط إزاءه وتتفكك وتتلاشى. وهي لا تتحكم في اللسان بقدر ما تخضع له إذ بمجرد تعبيرها عن الفكرة بالكلمات يفرض عليها اللسان ملطه ويخضعها لقوانينه.

« للموازاة ذات الصلة. - تلفظ، ذات، ملفوظ، نص، نص منجب.

أ.س

نص لاحق

Hypertext/Hypertext

النص اللاحق هو كل نص^(٥٦) متولد من نص سابق^(٥٧) له إما عن طريق عملية تحويل مباشرة أو عن طريق عملية تحويل غير مباشرة يسميها "جونات" (Genette, 1982) محاكاة^(٥٨).

« الموازاة ذات الصلة. - نص، تناص، نص مصدر، نصية لاحقة، محاكاة.

م.آ.م

نص مصاحب

Paratext/Paratext

النص المصاحب هو أحد قسمي النص الموازي^(٥٩). ويضم كل العناصر النصية أو العلامة أو الشكلية التي تحيط بالنص السردي^(٦٠) داخل محيط الكتاب. ومنها العنوان والعنوان الفرعي والإهداء والتصدير والتنبية والمقدمة والحاشية والهوامش والعناوين الداخلية والملحق النقدي ومقدمة الناشر والرسوم والتعريف بالمؤلف وعنوان السلسلة الأدبية وقائمة أعمال المؤلف^(٦١) وقراء النقد والمشاير والرباط (Bande) وجلادة الكتاب (Jaquette).

ولا تقتصر وظيفة هذه العناصر على التعريف بالمؤلف وتحديد تاريخ الكتاب وظروف طبعه وإصداره بل تمتد إلى تحديد انتماء النص الأجناسي^(٦٢) وإبرام ميثاق قراءة^(٦٣) معين مع القارئ^(٦٤) (Genette, 1987).

« للموازاة ذات الصلة. - نص مواز، نص سردي، مؤلف، جنس أدبي، ميثاق قراءة، ميثاق مرجعي، ميثاق وروائي، قارئ، تناص.

م.آ.م

Paratexte/Paratext or Intertextuality

نصّ مواز

النصّ الموازي هو مجموع العناصر النصّية وغير النصّية التي لا تندرج في صلب النصّ السردّي، لكنّها به متعلّقة وفيه تصبّ، ولا مناص له منها. فلا يمكن أن يصلنا النصّ السردّي مادة خاماً، عارياً دون نصوص وعناصر علاميّة وخطابات تحيط به. لذلك حدّ "جيرار جونات" (Genette, 1987) النصّ الموازي الجسر الذي يصل بين النصّ والجمهور والشرط الذي به يتحوّل النصّ إلى كتاب فقال: "إنّ النصّ الموازي عندنا، هو ما يصبح النصّ به كتاباً وما يخوّل له أن يقدّم نفسه إلى القراء والجمهور عائداً على هذا الأساس" (نفسه).

من هذا الموقع، نكتسب النصوص الموازية أهمّيّتها. فهي حلقة وسطى بين المؤلف^(٥) والقارئ^(٦) وبين النصّ^(٧) والعالم، بها يعلن النصّ خروجه من عزلة الإبداع وقدره إلى العالم محاطاً بنصوص وعلامات وأشكال لها امتداد في المجتمع والاقتصاد والتاريخ. لكنّ هذه النصوص وهي تدمج النصّ في العالم، تحميه من الذوبان فيه وتبقي له نفردة جليّة في عين المثقّي. فتخلو تلك النصوص مفتاح العبور من العالم إلى النصّ ومسلك العودة من النصّ إلى العالم.

ولعلّ تميّز النصوص الموازية بالقدرة على الربط بين 'داخل النصّ' و'خارجه' هو الذي دفع 'جونات'، لدى حديثه عن علاقة النصّ السردّي بالنصوص الموازية، إلى تفضيل استعمال مصطلح 'عتبة' على مصطلح 'حدّ'، فقال: "تجاوز المسألة التخم أو الحدّ العازل. فالمقصود هنا عتبة أو -كما قال 'بورغس' (Borges) معلقاً على مقدّمة لأحد الكتب - روافي يمنح أيّاً كان إمكان أن يدخل أو أن يمدد القهقري" (نفسه).

على أنّ ذلك لا يعني أنّ هذه العتبات تقيم حدوداً واضحة بين النصّ وفضاءاته الخارجيّة، بل على العكس إنّها لا تزيد هذه الحدود إلّا التباساً وتداخلاتٍ فهي 'منطقة غامضة' بين الباطن والظاهر، هي نفسها دون حدود صارمة لا نحو الداخل (النصّ) ولا نحو الخارج (خطاب العالم عن النصّ) (نفسه).

وقد يوبّ 'جونات' هذه النصوص بحسب موقعها إلى فئتين هما: النصّ المصاحب^(٨) والنصّ الحافّ^(٩). ويموازاة هذا التوبيخ، تنقسم النصوص الموازية من حيث واضعها إلى نصوص موازية من وضع المؤلف، ونصوص موازية من وضع الناشر. وليس الفرق بين هذين الصنفين الأخيرين واضحاً دائماً. ففي كثير من الأحيان يتصرّف الناشر في العتبات التي تنسب عادة إلى المؤلف كالعنوان والهوامش وعنوان

الفصول الداخلية. وفي أحيان أخرى يشرف المؤلف على إخراج الكتاب طباعياً فيعوض الناشر. هذا علاوة على أنّ كثيراً من النصوص الموازية ليس المؤلف ولا الناشر بمسؤولين عنها. ففي حالة الترجمة مثلاً لا يتاح لأيّ منهما اختيار العنوان، كما أنّ كثيراً ممّا ينسب إلى المؤلف من حوارات صحافية، قد لا يكون له علم بها.

وما من شكّ في أنّ للنصوص الموازية وظيفة مرجعية مهمّة بما تقدّم للقارئ من معلومات عن النصّ ومؤلفه. فيمكن أن نعرّف بالكاتب اجتماعياً وأدبياً وتاريخياً وأن نتحدّد جنس النصّ وقضاياها العامة وشكل كتابته. إلّا أنّ وظيفتها لا تقتصر على توفير معلومات مرجعية عن النصّ، بل تتجاوز ذلك إلى التأثير في دلالته وتلقّيه وانتشاره بين الناس. ذلك أنّ هذه النصوص تعمل على توجيه القراءة الوجهة التي أرادها المؤلف سواء باختياره أو بتوافق بينه وبين الناشر. فلا نمثّل هذه العتبات إذن "منطقة وسطى بين النصّ وخارج النصّ فحسب، بل مساحة تماثل كذلك : إنّها موقع ممتاز يكشف مقاماً تداولياً وعظمة ما وفعلًا تأثيريًا في الجمهور، يخدم، سواء حسن فهمه أو ساء، تليّياً جيّداً للنصّ وقراءة ملائمة لما يتظرّف مؤلّف النصّ وحلفاءه" (نفسه).

يمكن إذن أن ندرج النصوص الموازية ضمن الأعمال القولية⁽⁴⁵⁾ التي تسعى إلى تحديد أفق انتظار القارئ وتوجيه مسبقاً فهمه للأثر وتفرض عليه قراءة مخصوصة له. وقد ضرب "جونان" على ذلك مثلاً فقال إنّ وضع أحد المؤلفين كلمة "رواية" عنواناً فرعيّاً على خلاف الكتاب ليس المقصود منه إعلام القارئ بأنّ النصّ رواية، بل القول له: "أحرص على اعتبار النصّ رواية" (نفسه).

ولدينا في الرواية العربية أمثلة عديدة لسمي المؤلفين إلى استغلال عتبات النصوص لتوجيه قرائهم وإلزامهم بتصنيف أجناسيّ محدّد لنصوصهم. من ذلك نفي "إبراهيم عبد القادر المازني" في مقدّمة روايته "إبراهيم الكاتب" أن تكون لها بسيرته صلة، وإنكار "إدوار الخراط" في مقدّمة روايته "تراهبا زعفران" انتماء هذا النصّ إلى أدب السيرة الذاتية، هذا علاوة على إقدام كثير من الروائيين على استغلال رواياتهم بـ "تنبية" يحلّون فيه قراءهم من الربط بين شخصيات الرواية التخيلية وأشخاص في الواقع المرجعيّ قد يدون لهم شيهون بتلك الشخصيات.

إنّ النصّ السرديّ رسالة لغويّة تتضافر النصوص الموازية لتكون بين يدي القارئ مفاتيح تدلّل له بعض مغاليق تلك الرسالة، وتهديه دراستها إلى فتح منافذ مهمّة إلى النصّ. فيستنى له الوقوف على وضع النصّ الأجناسيّ، وتبيّن دلالته وصلاته بالسياقات

الأدبية والاجتماعية والحضارية الحاققة به، ويتمكن من عقد حوار مع مؤلفه ومقارنته ما أراد المؤلف لنصه في عالم الواقع، بما كان عليه النص في عالم الكتابة.

«الموازاة ذات الصلة» - نص، نص مصاحب، نص حاف، تناص، مؤلف، قارئ، سرد، تخيل، مرجع، قضاء، ميثاق واثق، ميثاق مرجعي، جنس أدبي، رواية، سيرة ذاتية.

م.أ.م

نصية لاحقة

Hypertextualité/Hypertextuality

النصية اللاحقة نمط من أنماط التماثل النصي^(٥١) الخمسة التي حددها "جونات" (Genette, 1982) وجعلها موضوع الدراسة الإنشائية^(٥٢). وهذه الأنماط هي: التناص^(٥٣) والنصية الموازية^(٥٤) والنصية الواصفة^(٥٥) والنصية اللاحقة^(٥٦) والنصية الجامعة^(٥٧).

وتعني النصية اللاحقة كل علاقة تربط نصاً لاحقاً^(٥٨) (أ) بنص سابق^(٥٩) له (ب). وقد ميز "جونات" هذه العلاقة من علاقة التلويح وحددها بأنها علاقة زرع وتطعيم يمسد فيها النص اللاحق إلى تحويل النص السابق بطريقة مباشرة وصريحة فيعيد كتابته كتابة جديدة. إلا أن التحويل يفترض محاكاة^(٦٠) النص اللاحق النص السابق إذ ما من سبيل إلى حصول التحويل إلا بعد استيعاب النص اللاحق النص السابق وتمثله. فالعلاقة إذن هي مزيج من المحاكاة والتحويل. ومن أشكال النصية اللاحقة: المحاكاة الساخرة^(٦١) والتحريف الهزلي والمعارضة والترجمة والبتر والتعذيب والاختصار والإسهاب والتسريد^(٦٢) والمسرحة وغيرها.

ومن الأمثلة الشهيرة للنصية اللاحقة في الأدب العربي المعاصر إعادة محمود تيمور^(٦٣) كتابة عند كبير من أفاصيصه وتوظيف "جمال البيطاني" النص التاريخي القديم "تاريخ مصر المشهور ببائع الزمور في عجائب الدهور" لـ "ابن إلياس" لإنشاء نص روائي تخيلي هو "الزمني بركات".

«الموازاة ذات الصلة» - نص، تماثل نصي، تناص، نصية موازية، نصية واصفة، نصية جامعة، نص لاحق، نص سابق، محاكاة ساخرة، تسريد، إنشائية.

م.أ.م

نظام زمني راجع ترتيب زمني

(Order temporal/Temporal Order)

نظم

Enfilage/Weaving

النظم مصطلح وضعه 'شكولوفسكي' (Todorov, 1965). ويعني به قصصاً^(٥١) أو مقاطع سردية^(٥٢) تامة متسلسلة^(٥٣) ومتوازنة تفضلع بنور البطولة^(٥٤) في جميعها شخصية^(٥٥) مشتركة. ويتجلى هذا الضرب بالأخص في أفانيس الأسفار والمغامرات. ويمكن الاستدلال عليه بفحص السندباد البحري في "ألف ليلة وليلة".

» المواضع ذات الصلة. - قصة، مقطع سردي، تسلسل، بطل، شخصية.

ع.ع.

نمط سرد حيادي راجع تبشير ووجهة نظر

(Type Narratif Neutre/Neutral Narrative Type)

نمط سرد غير مبدأ راجع تبشير ووجهة نظر

(Type narratif non focalisé/Non Focalized Narrative Type)

نمط سردي

Type narratif/Narrative Type

النمط السردية مفهوم مجرد تصنف وفقه النصوص السردية^(٥٦) استناداً إلى مقاييس شكلية أو وظائفية محددة (Lestvedt, 1989). والهدف من اعتماد هذا المفهوم اختزال التنوع الشديد في ضروب السرد^(٥٧) وطرائقه إلى عدد محدود من الأنماط السردية التي تمثل الأشكال السردية الأساسية.

وقد سعى "لينتفلت" من دراسة الأنماط السردية إلى توسيع حقل الدراسات

السردية. فلا تكفي يبحث القضايا المتعلقة بأعوان السرد^(٥) التخيليين (الراوي^(٦) والفاعل^(٧) والمروي^(٨))، بل تعني كذلك بدراسة أعوان السرد المجريين (المؤلف المجرد^(٩) والقارئ المجرد^(١٠)) وأعوان السرد الواقعيين (المؤلف الواقعي^(١١) والقارئ الواقعي^(١٢)).

واستفاد "ليتفلت" (نفسه) في تصنيفه الأنماط السردية من أعمال من سبقه من علماء السرد الأنجلوسكسونيين ومن أبحاثهم في "وجهة النظر"^(١٣) فأقر بأن دراسة الأنماط السردية ملتبسة أشد الالتباس بمفهوم وجهة النظر. لذلك أرسى دعائم بحثه على فعل السرد وتحديداً العلاقة الجدلية بين الراوي والمروي له في صلاتها بالسرد^(١٤) وبالحكاية^(١٥) وفواعلها. واعتبر أن مقياس تحديد الأنماط السردية هو التقابل الوظيفي بين الراوي والفاعل.

بناء على ذلك انطلق "ليتفلت" من التمييز بين شكلين سرديين هما :

القص من خارج الحكاية^(١٦) والقص من داخل الحكاية^(١٧). وفي كل شكل سردي ميز استناداً إلى مقياسين هما: التعارض بين الراوي والفاعل من جهة ومركز توجيه القارئ (Centre d'orientation) الذي يتحدد وفقه موقع القارئ في العالم التخيلي من جهة ثانية، خمسة أنماط سردية. من هذه الأنماط الخمسة ثلاثة ترتبط بالسرد من داخل الحكاية وهي :

- النمط السردى الناظم (Auctorial) : ويهيمن عليه منظور الراوي ويكون الإدراك داخلياً وخارجياً غير محدودين.

- النمط السردى الشخصى (Actorial) : ويهيمن عليه منظور الراوي الفاعل والإدراكان الداخلي والخارجي محدودان.

- النمط السردى المحايد : ويهيمن عليه تأثير الكاميرا وفيه إدراك خارجي محدود أما الإدراك الداخلي فمستحيل.

أما النمطان الاثنان الباقيان فمرتبطان بالقص من داخل الحكاية وهما :

- النمط السردى الناظم : ويهيمن عليه منظور الراوي الشخص وله إدراكان داخلي وخارجي واسما الأبعاد.

- النمط السردى الشخصى : ويهيمن عليه منظور الشخص-الفاعل وله إدراكان داخلي وخارجي محدودان.

وقد درس "ليتفلت" خصائص كل نمط سردي من هذه الأنماط الخمسة عبر النظر في مستويات أربعة هي: المستوى الإدراكي النفسي والمستوى الزمني والمستوى

المكاني والمستوى اللغوي. وروبط بين الأنماط السردية التي توشل إليها والأجناس الأدبية^(٥٤) السائدة. فمقد صلة بين النمط السردية الناظم الناشئ عن القص من خارج الحكاية والجنس الملحمي، ورأى النمط السردية المحايد موافقاً للمسرح، فيما بدا له النمط السردية الشخصي متأرجحاً بين الملحمة والمسرح. أما النمط السردية الناظم المقترن بالقص من داخل الحكاية فأقرب إلى الجنس الغنائي، ويجمع النمط الثاني المقترن بهذا السرد بين الجنس الملحمي والجنس الغنائي.

وقد اقترح "ليبتنلت" أن توقف نمذجته الأنماط السردية وتوظفين : توظيفاً أزل باعتبارها مفهوماً إنشائياً^(٥٥) كونياً متعالياً على النصوص وتوظيفاً ثانياً باعتبارها أداة لتحليل النصوص الروائية و"تلقعا". فإذا كانت الأنماط السردية في توظيفها الأول ذات بعد نظري عام ثابت، فإنها في توظيفها الثاني تكشف مميزات الأنماط السردية وخصائصها الدلالية في نص محدد. ذلك أن النص السردية يعتمد دائماً إلى الخلط بين هذه الأنماط.

الموافق ذات الصلة . - نص سري، سرد، صيغة، أعوان السرد، راو، فاعل، مروي له، مؤلف مجرد، قارئ مجرد، مؤلف واقعي، قارئ واقعي، وجهة نظر، حكاية، قص من خارج الحكاية، قص من داخل الحكاية، جنس أدبي، إنشائية.

م.آ.م

(Modèle actantiel/Actantial Model)

نموذج عاملي راجع متوال الفواعل

(Modèle actantiel/Actantial Model)

نموذج فاعلي راجع متوال الفواعل

(Fin/Ending)

نهاية راجع خاتمة

(Noyau/Kernel)

نواة راجع وظيفة أساسية

(Novella/Novella)

نوفيل راجع رواية قصيرة

وَأَوْ

واصف

Descripteur/Describer

يُطلق مصطلح الواصف على هوتين سرديين^(٥١) مختلفين هما الراوي^(٥٢) والشخصية^(٥٣). والوصف^(٥٤)، في الواقع، نشاط لغوي فني تنجزه ذات تتكلم وتكتب في الآن نفسه. ولَمَّا كان المتكلم في النص السردى^(٥٥) (Genette, 1972, 1983, Ducrot, 1984) هو الراوي فإنَّ الواصف هو الراوي المتخيل للوصف. وهو الذي يفتح في المواطن التي يرى حضوره فيها ضرورياً ويستمع عندما يقرر أنه أذى الوظائف الموكولة إليه. وهو الذي يُدرجه في عقبله العامة وفي إطار علاقته بالمروي له^(٥٦). فالراوي الواصف يخلق ظرفاً وظيفته سارداً للأحداث ويحافظ، في الآن ذاته، على هويته راوياً يخاطب مروياً له/ موصوفاً له^(٥٧) يشترك وإياء في مستوى السرد^(٥٨) وفي العلاقة بالحكاية^(٥٩). فالسندباد في "ألف ليلة وليلة"، على سبيل المثال، أدرج في سرده لأصحابه مضامراته وصفاً لبيبة طائر الرخ. فكان راوياً واصفاً من الدرجة الثالثة مضمناً في الحكاية^(٦٠) وكان أصحابه مروياً لهم/ موصوفاً لهم من الدرجة الثالثة مضمّنين في الحكاية.

إلا أنَّ "هامون" (Hamon, 1993) يطلق مصطلح الواصف أيضاً على الشخصية المشاركة في الأحداث^(٦١). وقد ميّز ثلاثة أصناف من الشخصية الواصفة. فإذا كانت قناة الوصف هي النظر فالواصف يسمى راوياً واصفاً. وإذا تمَّ الوصف في نطاق حوار أي عن طريق القول يسمى الواصف واصفاً ثنائياً. أمَّا إذا كان الوصف عن طريق الفعل فيطلق على الواصف تسمية الواصف العامل.

» المواد ذات الصلة: - عون سردى، راو، شخصية، وصف، نص سردى، مروى له، موصوف له، مستويات سردية، حكاية، نص مضمّن في الحكاية.

وجهة النظر

Point de vue/Point of View

وجهة النظر من مباحث العبيقة^(١) والصوت^(٢). ويُستعمل هذا المصطلح مرادفاً للرؤية (Pouillou, 1946 et Todorov, 1966) والتبشير^(٣) (Genette, 1972) إلا أنه يتميز منهما بشيوعه وبعده الدلالي. فهو يشمل إدراك الذات المبكرة وأفكارها ومراقبتها الفكرية في آن واحد. وقد طوّر 'رابانال' (Rabatel, 1997, 1998) دراسة المبحث من منطلق لساني. فنقد جلّ الدراسات السابقة. وعاب عليها اهتمامها بقات الإدراك أو التبشير وإهمالها موضوع التبشير والعلامات النصية التي تميّزه وتمكّن من التعرف إلى نمطه. واعتبر المبلّر^(٤) ملففاً^(٥) صامتاً.

ولقد توسّع 'رابانال' في دراسة الخصائص البنائية لوجهتي نظر الشخصية^(٦) والراوي^(٧) بوصفهما ذاتي التبشير الوحيثيين في النصّ السردى^(٨). وانتهى إلى ضبط معايير لقوّة تمكّن من التعرف إلى موطن وجهة النظر أو ما يسته بالادراك الممثل (Perception représentée) وتساعد على نسبة هذه الواجهة إلى ذاتها المبكرة أو ما يسته بمصدرها التلفظي.

وهذه المعايير التي يشترط 'رابانال' (Rabatel, 1998) حضورها مجتمعة هي تحديد مظاهر المدركات (Aspectualisation des perceptions) والانفصال التلفظي (Décrochage énonciatif) و العائدات أو المكروّات التجميعية (Anaphores associatives). ويمكن توضيح هذه القرائن النصية من خلال هذا المثال: 'واستطاع أحمد أن يلقي نظرة عامة على المكان، ويرى إخوان قهوة الزهرة -حيثما عدا أحمد راشد- بين الموجودين. ثم استرعى صدر المكان انتباهه حيث جلست امرأة "عائلة" على شلّة ضخمة، وثأها لهائلة حقاً، ففي جلستها كانت تطاول شخصاً قائماً، عريضة المنكين، طويلة الجيد، مستلبة الوجه في امتلاء وضخامة، واضحة القسّات، يراوح لونها بين المصريّ والحبيشي، أمّا شعرها فكستنائيّ مجعد شدّ إلى صغيرة غليظة قصيرة، وأعجب ما في وجهها عينان كبيرتان بارزتان بروزاً لا يبلغ القبح، لتظرتهما حدّة ولحورهما النعاس، وبوحى منظرها بالهيبه لضخامتها وقوّتها، وبالشهرة لأمارات الحيوانية البادية في ملامحها، والإغراء المنعكس من خلاعتها. وقد وضعت على كفيها شالاً مجسلاً منمنماً وجعلت تنفّس في وجهه بينيها القادحين.

'وأدرك أحمد عاكف أنّها عليّات الفاترة التي يدعونها بممشوقة الأزواج [...]'

(نجيب محفوظ، خان الخليلي)

المبّر في هذا المقطع الوصفي^(٥٤) هو أحمد عاكف. فهو الفاعل التركيبي والدلالي لأفعال الإدراك 'يلقي نظرة، يرى، استرعى انتباهه'. والمبّر^(٥٥)، موضوع وجهة النظر، هو المجلس. وقد وُصف هذا المجلس من العامّ إلى الخاصّ، وتحدّث مظاهره أو مكوناته بفضل مسار تمثيل (Processus de représentation). وتمّ الانتقال من المدرك إلى المدرك بفضل انفصال تلقّطني بين الراوي المتكلّم وأحمد عاكف المدرك أو المتلفظ. وأما هذا الانفصال الانتقال من السرد إلى بسط وجهة نظر الشخصية أي عرض مدركاتها وأفكارها بشكل مفصّل. وإذا ما اعتبرنا المجلس هو المدرك الرئيس فيمكن القول إنّ 'إغوان قهوة الزهرة' و'امراة' و'عليّات الفائزة' مكوّنات تجميعية شأنها في ذلك شأن كلّ عناصر الموصوف الفرهني 'امراة' مثل المنكيّين والجبد والوجه والشعر. وهي مكوّنات تجميعية لأنّها أجزاء يجتمع بعضها إلى بعض فتحيل إلى المرجع ذاته سواء تعلّق الأمر بالموصوف الرئيس أو بالموصوف الثانوي. فتقيم بذلك علاقة دلالية بين الأصل والفرع أو الكلّ والجزء.

ويقوم بين وجهتي نظر الراوي والشخصية ضربان من العلاقات هما علاقة التعاقب وعلاقة التداخل. وهذه تتجسّد داخل الملفوظ الواحد كقول الراوي: 'ثمّ تبين له [أحمد عاكف] أنّ سطحيّ الممارتين متصّلاتان في أكثر من نقطة وأنّ أطباقهما المتقابلة متصلة كذلك بالشرفات ممّا جعله يحسب أنّهما عبارة واحدة ذات جناحين' (نفسه). ويترأّب في هذا الشاهد جهل الشخصية ووعيها وعلم الراوي وبقية.

إنّ علاقة وجهة النظر بالتمثيل والتلفّظ تحدّد ما تزوّد من وظائف من قبيل وظيفة الإيهام بالواقع والوظيفتين السردية والإيديولوجية.

» المواءمات الصلة. - صيغة، صوت سرديّ، تثير، مبّر، راو، شخصية، مقطع وصفيّ، مبّر.

م. ن. ع

وجهة نظر داخلية راجع تيفيو وجهة نظر

(Point de vue intérieur/Interior Point of View)

وجهة نظر داخلية متعددة راجع تبئير وتناوب تبئيري

(Point de vue intérieur multiple/Multiple Interior Point of View)

وجهة نظر عليمه راجع تبئير ووجهة نظر

(Point de vue omniscient/Omniscient Point of View)

Devoir faire/Deontic Modality

وجوب الفعل

هي إحدى الجهات (Modalité) الأربع التي ترتبط بالكفاءة^(*) وتؤسس الذات الفاعلة^(*). فحين نقول: "تتبرهن على الرجل أن يرحل" فإنَّ فعل الذات (الرحيل) واجب النوع ولكنه لم يقع أي لم يبلغ مستوى الإنجاز^(*). والرحيل يمكن أن يقع ويمكن ألا يقع. ومن ثمَّ فإنَّ وجوب الفعل^(*) جهة من جهات الاحتمال. وهي تغيّر علاقة الذات الفاعلة^(*) بفعلها^(*). وتبعاً لذلك فإنَّ هذا التغيير الجهتي يقتضي ذاتاً تُغيّر هي الذات الجهيّة. وقد بيّن "غريماس" (Greimas, 1966) أنَّ جهة وجوب الفعل يمكن أن تتخذ صوراً أربعة هي:

- وجوب الفعل: وجوب الرحيل.

- عدم وجوب الفعل: عدم وجوب الرحيل.

- وجوب عدم الفعل: وجوب عدم الرحيل.

- عدم وجوب عدم الفعل: عدم وجوب عدم الرحيل.

ومن خلال هذه الجهات يمكن أن نتحدّد الدور الفاعلي^(*) للذات.

» المواضع ذات الصلة: - برنامج سرديّ، ملفوظ حالة، ملفوظ فعل، إنجاز، كفاءة، وجوب الفعل، ذات فاعلة، فعل، دور فاعليّ.

م. ق.

(Unités narratives/Narrative Units)

وحدات سردية راجع وتليفة

وحدات القصصية راجع وظيفة

(Unités narratives/Narrative Units)

وصف

Description/Description

الوصف نشاط فني يمثل باللغة الأشياء والأشخاص والأمكنة وغيرها. وهو أسلوب من أساليب النص يتخذ أشكالا لغوية كالمفردة والمرتبب النحوي والمقطع. وأيا يكن شكله اللغوي فهو يخضع لبنية أساسية تتكون من تسمية وتوسعة لها (Adam et Petitjean, 1989) تشمل خصائص الموصوف و/ أو عناصره. ويمكن أن يتشعب الوصف فيمتد إلى ما لا نهاية له بفضل عمليات وصفية^(*) تكشف بينة التشجير. ولذلك فشعاره، حسب قول هامون (Hamon, 1993)، هو "المش...".

وسواء تم الوصف عن طريق الرؤية أو الفعل أو القول فهو يؤدي في النص السردى^(*) وظائف أهمها الوظائف التعليمية والتمثيلية والتعبيرية والسردية والإبداعية والإيديولوجية أو القيمة. وهذه الوظائف هي التي تتحكم في موطنه من النص السردى وفي بلد وعتمه.

« الحواة ذات الصلة. - عمليات وصفية، واصف، موصوف له، نص سردى.

٢-٥ ع

وضع ابتدائي راجع وضع أولي

(Etat initial/Initial State)

وضع أولي

Etat initial/Initial State

مصطلح استنه "بروب" (Propp, 1928, 1970) أثناء حديثه عن وظائف^(*) الخرافات المعجبية. وقد اعتبر أن هذه الخرافات تُستهلّ بوضع أولي يُذكر فيه أعضاء الأسرة أو البطل^(*) المقبل (جندى مثلاً) ويقدم بالاختصار على ذكر اسمه أو وصف حالته. ورغم أن هذا الوضع الأولي ليس وظيفة فإن ذلك لا يمنعه من أن يكون عنصراً بنائياً مهماً في الخرافة، وبه يكون افتتاح الخرافة وعليه تترتب الوظائف.

إنَّ ما اصطلح عليه *بروب* بالوضع الأولي، يوافق ما سماه الإنشائيون في مرحلة لاحقة بـ *التوازن* الذي يُمثِّل الجملة القصصية^(٥٠) الأولى من الجمل الخمس التي يتكوَّن منها المقطع السردى^(٥١).

وقد أفااد *فريماس* (Genette, 1966) من هذا المصطلح لدراسة النصوص السردية من خلال المقارنة بين الوضع الأولي فيها والوضع النهائي، وهو ما سمح له بإبراز الإنجاز الرئيسي وما يقوم عليه من تحوُّل في علاقة القارئ بالموضوع ووسم البرنامج السردى^(٥٢) بكونه اتصالاً أو انفصالاً.

» المواقف الصلة - برنامج سرديّ ، إنجاز، وظيفة، بطل، جملة قصصية، مقطع سرديّ، ملفوظ سرديّ.

م. ق.

Fonctions du narrateur / Narrator's Functions

وظائف الراوي

يؤدِّي الراوي^(٥٣) في النصّ السردى^(٥٤) وظائف أساسية لا محيد عنها. فالحكاية^(٥٥) تنفسي وظيفة الراوي السردية (Genette, 1972) أو ما يسمّيه *هاب لستفلت* (Jap Lintvelt, 1989, [1981]) بوظيفة التمثيل^(٥٦). فمنها يستمدّ الراوي علّة وجوده أيّاً كانت درجة حضوره في الخطاب. وتضاف إلى هذه الوظيفة الأساسية وظيفة من جنسها هي وظيفة التنسيق أو المرافقة. وهي تخصّ التنظيم الداخلي للخطاب (Genette, 1972). وتتمثّل في إبراز مفصل الحكاية الكبرى والربط بين أجزائها وضبط ما بينها من علاقات وفي تنظيم زمن الحكاية بالإضمار^(٥٧) والارتداد^(٥٨) والاستباق^(٥٩) وغيرها والنصرف في طرائق إدراج أقوال الشخصيات^(٦٠) واختيار نمط الخطاب المناسب لظلمها.

ويمكن أن ينهض الراوي، علاوة على هاتين الوظيفتين، بوظائف ثانوية. وهذه أصناف. أوّلها مرتبط بالحكاية الصرفة. وثانيها متعلّق بالخطاب. وثالثها متصل بهما جميعاً. وتعني بالصنف الأوّل الوظيفة التفسيرية التي يوفّيها الخطاب التفسيريّ قصد تقديم شروح لبعض عناصر الحكاية (Jap Lintvelt, 1989, [1981]) والوظيفة التقرّيرية أو الإيديولوجية التي يجسدها ما يطلقه الراوي من أحكام وآراء في شأن الشخصيات والأحداث^(٦١). وإلى هذا الصنف تنسب كذلك الوظيفة الاستشهادية التي تظهر حين يكشف الراوي عن مصدر معلوماته والوظيفة الماعقية أو الانفعالية التي تتجلّى في إظهار

الراوي العواطف والأحاسيس التي تثيرها الحكاية في نفسه والوظيفة التوجيهية (Fonction modalisante) (نفسه) المعبرة عن درجة تثبت الراوي من صحة ما يروي. وهذه الوظيفة تتعلق بالراوي مبدئاً^(٥٤) (أي رائيًا مدركًا) لا به صوتاً^(٥٥) متكلماً. وهي شديدة الصلة بوظيفته التثيرة^(٥٦).

ويتجسد الصنف الثاني في وظيفة التواصل. وهي تخص علاقة الراوي بالمروي له^(٥٧). وتظهر حين يتجه الأول إلى الثاني إما للتأثير فيه وإما للتثبت من وجود التواصل بينهما. أما الصنف الثالث والأخير فتتمثله وظيفة السرد على السرد. وتتجلى حين يعبر الراوي عن رأيه في القصة^(٥٨) داخل القصة سواء تعلق الأمر بالحكاية أو بالخطاب (نفسه).

هذه الوظائف المستخلصة من استقراء النصوص تكشف أن الراوي ليس مجرد صوت ولا مجرد عنصر قصصي.

٥ المواد ذات الصلة. - راو، نص سردي، شخصية، مبدئ، صوت، تأثير، مروي له.

٥. ن. ع

وظيفة

Fonction/Function

مصطلح استخدمه 'فلاديمير بروب' (Propp, 1928, 1970) لوصف الخرافات العجيبة وتفكيكها وتحليلها. وقد تبين له أن الخرافات المائة التي أتكب على دراستها تطوي على أحداث^(٥٩) متماثلة، فحدّ الوظيفة بكونها 'عمل'^(٦٠) الشخصية^(٦١) منظوراً إليه من حيث دلالة في سياق الحكمة^(٦٢)، من قبيل: السفر، المخالفة، المطاردة، النجدة، العثور على الأداة السحرية، العودة... ومن ثمّ فإنّ مفهوم الوظيفة مجرد بالنسبة إلى الحدث. وتربط الوظائف فيما بينها وفق محور تطوّري، فلا تنفي إحداها الأخرى، إذ كلّ وظيفة تنجم عن الوظيفة السابقة لها نجرماً تعلية ضرورة منطقية وجمالية. فلا يتعاد يرتّب عليه النهي، والنهي يولّد الخرق، وعن الخرق ينشأ الاستخبار، وعن الاستخبار يتبع الاطلاع...

وقد كان هاجس 'بروب' أن يردّ الكثرة إلى القلّة، أي أن يستخلص من مختلف الخرافات العجيبة عناصر قارّة مشتركة، هي بمثابة البنى العامة التي تنتظم فيها أحداث تلك الخرافات. واعتماداً على ذلك استنتج أن الأحداث التي لا تخصّ عنّا تؤلّ إلى

وظائف لا يتجاوز عندها إحدى وثلاثين وظيفة، في فلكتها تدور أحداث الخرافات المعجبة المائة التي تشكل متونته، وأحداث عدد كبير جداً من الخرافات الخيالية عند شعوب مختلف بعضها عن بعض أشد الاختلاف.

وقد توسع 'رولان بارت' (Barthes, 1966) في مفهوم الوظيفة فاعتبرها الوحدة السردية الدنيا. وهي لا تتطابق تطابقاً كلياً مع أقسام الخطاب السردية أي الأعمال أو المشاهد أو الفقرات أو الحوار^(٥٤) أو المونولوج^(٥٥)... ولا مع الأصناف 'الإنسانية' من فيل السلوك أو المشاعر أو النيات أو الدوافع. إن هذه الوحدات القصصية التي وُسمت بالوظائف مستقلة عند 'بارت' استقلالاً تاماً عن الوحدات اللغوية. فقد ترد الوظيفة في شكل عدد من الجمل وقد ترد في صورة أقل من الجملة. وقد ميز 'بارت' بين نوعين من الوحدات السردية: الوظائف وهي تتعلق بأعمال الشخصيات، والعلامات ومدارها على أحوال الشخصيات.

وقد أعاد كلود 'بريمون' (Brimond, 1973) النظر في الوظيفة كما حددها 'بروب' واقترح صياغة جديدة للترسيمة 'البرومية' بحيث تغلو قائمة على 'وحدات أصغر من السلسلة، ولكنها أكبر من الوظيفة. وهذه الوحدات هي 'الخيوط' الحلقية للحبكة [...]. وكل 'خيوط' مقطع^(٥٦) من الوظائف ينضم بعضها بعضاً ضرورة حسب المبدأ الذي وضعه 'بروب' [...] وخلال كل مقطع يكون موضع الوظائف ثابتاً على نحو صارم، أما إذا انتقلنا من مقطع إلى المقطع الذي يتصل به فإن الوظائف، على العكس من ذلك، تتمتع باستقلالية مبدئية: فكل شيء يمكن أن يركب على كل شيء، وكل شيء يمكن أن يتبع كل شيء'.

المواضع ذات الصلة. - شخصية، بطل، بنية، حدث، عمل، حوار، مونولوج، مقطع سردي.

م. ق.

وظيفة أساسية

Fonction cardinale / Cardinal Function

تنتمي الوظيفة الأساسية إلى الوظائف^(٥٧) التي هي أحد قسمي الوحدات السردية الكبرى (Barthes, 1966). وهذه الوحدات صنفان هما الوظائف بحصر المعنى والمؤثرات^(٥٨). وتمثل الوظائف الأساسية مفاصل حقيقية للقصة^(٥٩) أو لجزء منها. ذلك

لأنَّ الحدث^(٥٤) الذي تحيل عليه يفتح خياراً لمواصلة الحكاية^(٥٥) أو يفلقه. فالوظيفة الأساسية تدشَّن شكّاً أو تختتمه. من ذلك أنه، في قصة ما، يمكن أن تردَّ الشخصية^(٥٦) على جرس الهاتف إذا ما ردَّ ويمكن ألا تردَّ وهذا الإمكان ونقيضه من شأنهما أن يوقِّيا بالحكاية إلى اتخاذ سبلين مختلفين. فالردُّ على الهاتف يفتح الحكاية على أحداث جديدة غير متوقَّعة كأن يكون المخاطب غير من تنتظره الشخصية وعدم الردَّ يُبقي الأحداث على حالها.

وللوظائف الأساسية دورٌ مزدوج: زمني ومنطقي أي إنها تخضع لشرطي التعاقب والسببية في آن واحد. والوظائف الأصلية هي بمثابة العمود الفقري للحكاية. وكلَّ حذف لإحدى الوظائف يخلُّ بنية الحكاية ومناها.

► المواءمات الصلة. - حدث، حكاية، مؤثر، مساعد، وظيفة، وظيفة مساعدة.

١.س.

Function catalyse/Catalytic Function

وظيفة مساعدة

الوظيفة المساعدة هي أحد فرعي الوظائف^(٥٧) بحصر المعنى. أمّا الفرع الثاني فهو الوظائف الأساسية^(٥٨) (Barthes, 1966). ويعود هذا التمييز إلى كون الوظائف لا تحظى جميعاً بالقيمة نفسها. فالوظيفة المساعدة هي تلك التي تملأ الفضاء السردّي الفاصل بين وظيفة أساسية وأخرى. من ذلك أنَّ الفضاء الفاصل بين دورَ جرس الهاتف ورفع نزار السّاحة يمكن أن تملأه مجموعة من الأحداث العابرة أو من الأوصاف البسيطة من قبيل: «أنَّه نزار صوب المكتب، نفّس السّجّارة، وضع الكأس وهو يترنّد ثمّ رفع السّاحة».

وللوظيفة المساعدة، في الحكاية^(٥٩)، دورٌ وحيث يتعلّق بالزمن. فهي تتألف من وحدات ترد متعاقبة في الزمن. إلّا أنَّ هذا التعاقب في الزمن بين لحظتي خطر تمثلهما الوظيفتان الأساسيتان السابقة واللاحقة لا يعني، من وجهة نظر الخطاب، جعل دور الوظيفة المساعدة زمنياً حصراً. فالحدث^(٦٠) الذي تملن عنه والذي يبدو في ظاهره حشواً، دوره دوماً خطابي. ومثال ذلك قول راوي رواية "صنع الله إبراهيم" القصيرة "يوم عادت الملكة القديمة": "وما إن أصبحوا [قائد الفرقة والمعاونون] خارج القرية حتى انتهى بهم قائلهم جانباً مهجوراً يبعد عن الطريق الزراعي [...] فاقتعد الأرض

[...] وأوماً إليهم أن يتركوا آلاتهم بجواره [...] وما كان له أن يعرف أنه يستند بظهره إلى مدينة كاملة تفسم علة آلاف من النحل [...].

«أصيب الرجل بهلع حقيقي من تلك الحشرة التي تطلّ داخل شعر صدره. وانتفض واقفاً وهو يحاول نقضها بيده، الأمر الذي أثار حقها، ودون أن ترهب، دفعت بزبائنها في لحمه [...]»

«أثارت مجموعة الحركات المشوائية التي أذى إليها اصطدام الرجل بالنحلة اهتمام بقية النحل العائد إلى الخلية، [...]، جعل الرجل يصرخ منادياً وفاته ٤.

في هذا المثال، حيث تمرّض قائد العازفين للمنحل وتشقّي النحل عنه، ترد الوظائف المساعدة لتبسط في تصوير ود فعل النحل. وهو ما يعني أنّ الوظيفة المساعدة تسرع حركة السرد^(٥) أو تعطلها أو تلخص أو تستيق أو تشوّق أحياناً. وبهذا تثير الوظيفة المساعدة، على الدوام، التوتر الدلالي للخطاب أي إنها تفرض على المرويّ له^(٥)، باستمرار، أن يتوقع نظوراً بعينه للخبكة^(٥) فيخيب توقّعه أو يفلح. وهذا ما يجعل الوظيفة المساعدة ذات وظيفة تبيّهية بالأساس لأنها تحافظ على التواصل بين الراوي^(٥) والمرويّ له. وما يدلّ على أنّ قبة الوظيفة المساعدة مهمة هو أنّها، متى حذفت، دخل على الخطاب ضيم ممّا يجعله أقلّ وضوحاً. من ذلك أنّ تلخيص الحكاية، مثلاً، يقتضي الاستغناء عن كثير من الوظائف المساعدة. وفي هذا التلخيص تحويل للخطاب من مسهب إلى موجز ومن واضح إلى أقلّ وضوحاً.

► المواضع الصلة. - خبكة، حدث، حكاية، مؤشّر، وظيفة، وظيفة أساسية، راوٍ، مرويّ له.

١. ص.

Functionalité différentielle/Differential Functionality

وظيفية تمييزية

هي مقياس من المقاييس التي اقترحها "فيليب هامون" (Hamon, 1977) لتصنيف الشخصيات^(٥) ضمن الخطاب القصصي^(٥). ويستخدم هذا المصطلح للتمييز بين الشخصيات الماثلة في المسار الحدثي من حيث موقع كلّ منها ودورها الفاعلي. وتتأثّر الخصائص الاختلافية، من هذه الزاوية، على جملة من العلاقات التفاضلية مثل كيفية الظهور في الحكاية^(٥) (شخصيات فاعلة / شخصيات مذكورة مجرد ذكر أو

موصوفة)، والملافة بالمعارض (متصر/ منهزم) أو بالمساعد (له معين/ ليس له معين)، والانخراط في صراع محدد (إرادة المشاركة/ لا إرادة)، والمساهمة في إصلاح الانتقار الابتلائي^(٥٤)، وغير ذلك.

► المواد ذات الصلة. - بطل، بنية الممثلين، حبكة، حدث، حكاية، خطاب قصصي، شخصية، صفة تمييزية، عامل، فاعل، فعل، معمول، معتل، متوال الفواعل، نص سردي، وظيفة.

ن . ب

وقفة

Pause/Pause

استخدم مصطلح * وقفة * في مبحث السرعة^(٥٥) التي هي مقولة زمنية نحيل على التغيرات التي تطرأ على نسق السرد وليفاعه. وقد أفغست مراوحة حركة السرد في التقاليد القصصية بين الإسراع والإبطاء إلى تمييز أربعة أشكال أساسية للحركة السردية^(٥٦) هي الوقفة^(٥٧) والإضمار^(٥٨) والمجمل^(٥٩) والمشهد^(٦٠). ويشير مصطلح * الوقفة * إلى مواضع في القصة^(٦١) يتمثل فيها السرد^(٦٢) وتُملق الحكاية^(٦٣) ليفصح في المجال للوصف^(٦٤) أو التعليق أو التأمل أو غير ذلك من الاستطرادات التي تُدرج ضمن ما يسمى بـ 'تدخلات المؤلف'. فالوقفة تجسد إذن أقصى درجات الإبطاء في السرد إذ إنّ الحيز الذي تحتله في الخطاب لا توافقه مدة زمنية من الحكاية. وإذا كانت التقاليد القصصية قد رست فكرة اقتران الوقفة بالوصف^(٦٥) فيجدر التنبيه إلى أنّ كلّ وقفة ليست بالضرورة وقفة وصفيّة مثلما أنّ كلّ وصف لا يترتب عليه حتماً توقّف الحكاية (Genette, 1983, 1972).

► المواد ذات الصلة. - سرعة، مدة، توافق زمني، لا توافق زمني، حركات سردية، وصف.

ق. د.

ومضة وراثية

Flash-back/Flashback

مصطلح سينمائي استخدم في النقد الأدبي بمعنى الارتداد^(٥١) أي السرد^(٥٢) اللاحق لحدث^(٥٣) سابق للحظة التي أدركها القصة^(٥٤).

«المؤلف ذات الصلة. - ارتداد، ترتيب، مفارقة زمنية، استباق، مدى، سعة.

ف. ن.

وهم مرجعي

Illusion référentielle/Referential illusion

الوهم المرجعي هو وهم إحالة الأدب إلى مرجع كائن خارجه يولده الوصف^(٥٥) سواء امتد فشغل مقطعاً^(٥٦) أو تقلص فكان مفردة (Barthes, 1968). وينزل الحديث عن الوهم المرجعي في صميم مسألة التمثيل^(٥٧) أي مسألة العلاقة بين الكلمات والأشياء أو بين الأدب والواقع (أو العالم).

والفائلون بالوهم المرجعي يقصون الواقع من الأدب. ومن بينهم 'بارت' (Barthes, 1966) الذي لغت انتباهه معطيات وصفية في النص السرد^(٥٨) لا تبدو وثيقة الصلة ببنيته، فاعتبرها من قبيل الحشو. ومع ذلك سماها وظائف مساعدة^(٥٩). وعنها ذات قيمة وظيفية غير مباشرة لأنها عندما يضاف بعضها إلى بعض تشكل مؤشراً^(٦٠) ما على الطابع أو الأجواء. إلا أنه أعاد النظر في موقفه من هذه المعطيات الزائدة التي لا محيد عنها في الآن نفسه (Barthes, 1968, 1982). ورأى أن لا وظيفة لها وأن ليس لاستخدامها من دلالة. فهي لا تقول: 'في نهاية المطاف، شيئاً آخر غير: "نحن الواقع"'. وهي تولد الوهم المرجعي إذ هي حاصل التقاء مباشر بين المرجع (الشيء أو العالم) والذات (الكلمة أو اللغة) أي حاصل التقاء بعضي الممثلين من العلامة.

وينزل 'بارت' (Barthes, 1970) هذه المعطيات أو الجزئيات التي لا طائل فيها في إطار الواقعية التي يرى أنها صممة تسمية سيئة جداً ومؤولة، في الغالب، تأويلاً سيئاً. فهي لا تتمثل في نسخ العالم بل في نسخ نسخة مصورة من الواقع. ولهذا السبب لا يمكن أن تسمى 'الواقعية' 'ناسخة' إذ هي بالأحرى معارضة. والفنان الواقعي لا يحل أبداً 'الواقع' مصدراً لخطابه بل إن مصدر هذا الخطاب هو واقع كُتب بعد أي قواعد كتابة تخص توجهاً أدبياً معينه. فليس للمرجع من حقيقة، وما يسمى واقعاً لا يعدو أن

يكون قواعد وقوانين. وهدف المحاكاة^(٥٤) لم يعد الإيهام بحال واقعي بل أصبح الإيهام بخطاب حقيقي حول العالم الواقعي. فالواقعية هي إذن الوهم الذي يحدثه التناص^(٥٥). وما هو موجود خلف الورق ليس الواقع، المرجع، بل هو الإحالة إلى نصوص سابقة. وهكذا فالتناص محلّ المرجع. ويخوض، لدى "بارت"، محاكاة النص^(٥٦) وانغلاقه ونظامه ومنطقه والمواجهة بينه وبين اللغة. وهو يفتح النص، إن لم يكن على العالم، فعلى الأقل، على الكتب أي على المكتبة (Compagnon, 1998).

وانتهى "ريفاتار" (Riffartore 1978, 1982) إلى النتيجة نفسها. ولكن من سبيل أخرى. فقد انطلق من مصادر تقتضي التمييز بين الأدب واللغة اليومية. ففي هذه اللغة تبدو الكلمات مرتبطة عمودياً بالواقع الذي تزعم تمثيله. وكلّ كلمة تلتصق بمحتواها النصافي بطاقة بوعاء زجاجي في متجر فتكوّن وحدة دلالية متميزة. أما بالنسبة إلى الأدب فالاعتقاد الساذج في وجود علاقة مباشرة بين الكلمات ومراجعها وهم. وهذا الوهم المرجعي الذي ينشأ لدى القارئ^(٥٧) يُجِلّ، عن خطأ، الواقع محلّ تمثيله.

فوحدة المعنى في النص الأدبي ليست الكلمات المعزولة وإنما هي النص برشته حيث تعقد بين الكلمات علاقات جديدة لا صلة لها بمراجعها. وهذا ما يقتضي أن يُقرأ النصّ قراءتين: القراءة الأولى استكشافية يمسك القارئ خلالها بالمعنى. ويقف على وظيفة المحاكاة التي تؤدّيها الكلمات. فيُدرِك أنّ بعض العبارات لا معنى لها اللهم إلاّ إذا أولت بوصفها استمارة أو سخرية أو كناية أو غيرها. أمّا القراءة الثانية فهي تأويلية وارتدادية في آن واحد. ويفضلها يُدرِك النصّ بوصفه تنوعاً على بنة أو فرض أو رمز أو غيرها. وهو ما يشكّل التبدال (Signifiante). وصفة النصّ هذه تعني أنّ النصّ نفسه هو نتيجة تحريك لوالدة (Matrice) كاسنة أو محيئة في نصّ آخر أو في لغة أخرى.

وقد تتجاوز الوالدة الجملة كما هي الحال في نادرة مريم الصنّاع التي نشدّها إلى سورة مريم أوامر لا تخفى: "فقال لها [مريم الصنّاع] زوجها: أتى لك هذا يا مريم؟ قالت: هو من عند الله" (المحافظ، البخل). وقد تكون الوالدة جملة أو مختصراً من جملة بل قد تنفصل فلا تتعدّى كلمة وحيدة لا تظهر في النصّ. فالنصّ الأدبي مكتفٍ بلباته. وهو يحيل إلى الخارج ولكن ليس إلى الواقع بل إلى نصوص أخرى.

إنّ هذا الموقف من علاقة الأدب بالمرجع أو الواقع حفا عليه الزمن اليوم كما حفا على أسسه النظرية (Compagnon, 1998). فهو يصطنع نظرية تبسيطة للمحاكاة. ويقوِّض أسسها إمّا بناء على مصادر مثلما هي الحال بالنسبة إلى "ريفاتار" أو انطلاقاً من تصوّر قاصر للعلامة اللسانية وللعلاقة اللغة بالواقع مثلما هو الأمر بالنسبة إلى "بارت".

فالآدب يحيل إلى النصوص وإلى المرجع في الآن نفسه. وإلا فما معنى القول بوظيفة مرجعية للغة؟ بل لماذا حُطقت اللغة بدءاً إن لم يكن لتعيين ما يؤثت الواقع ؟ وما من شك في أن الآدب لا ينسخ الواقع. ولكنّ الواقع مائل في النصوص الأدبية بفضل خطاب مرجعي له خصائصه وميزاته.

« المواد ذات الصلة. - وصف، مقطع وصفي، تمثيل، نعت سردي، وظيفة مساعدة، مؤثر، محاكاة، تناص، أثر الواقع.

٢. ن. ع

يوميات

Journal intime/Intimate Journal

يوميات خاضة

اليوميات الخاصة ضرب من ضروب كتابة الأنا^(١) يتعمد فيه مؤلف^(٢) ما بأن يكتب يوماً بيوم على نحو حميمي يكاد يكون سرّياً ما يقع له من أحداث^(٣) قريبة منه في الزمن قريباً يتعاضد معه الزمن المستذكر وزمن التعليق، فلا يفصل بينهما عادة إلا مدى زماني ضيق لا يتعدى الساعات (Béatrice Didier, 1976). وقد قال ستانداي (Stendhal) في مقدمة يومياته معبراً عما تنقسم به كتابة اليوميات من انتظام يومي: "بني أتعهد بكتابة قصة حياتي يوماً بيوم". ومن قرائن اتصال اليوميات بالحاضر: ذكر اليوم والساعة والدقيقة في أول كل يومية أو في آخرها، ووصف الطقس والحديث عما يمكن أن يخترق فعل الكتابة من أحداث، وإطلاق القارئ^(٤) على ظروف الكتابة وسرد^(٥) بعض ما وقع يوم الكتابة من أحداث عامة...

ولئن أشار بعض مؤرخي الأدب الغربي (نفسه) إلى أن اليوميات الخاصة قد ظهرت شكلاً من أشكال الكتابة الذاتية منذ أواسط القرن الثامن عشر حين كان معلّمو فتيات الطبقة الأرستقراطية يوعزون إليهن بكتابة يومياتهن، فإن اليوميات الخاصة لم تند جنساً أدبياً^(٦) معروفاً إلا في أواخر القرن التاسع عشر حين أخذت تنشر يوميات لكتاب معروفين تولّفوا قبل ذلك بزمن طويل مثل 'أميال' (Amiel) و'كونستان' (Constant) و'ستانداي'. ولم يدرج المؤلفون الأحياء على نشر يومياتهم الخاصة إلا ابتداء من أواسط القرن العشرين، وكان أولها صدوراً المجلد الأول من 'يوميات' أندريه جيد (André Gide) المنشور سنة 1939.

ويُفسر النقاد تأخر هذا الجنس الأدبي في الظهور بعوامل اجتماعية وحضارية أهمها

تطوّر النظام الرأسمالي البورجوازي وتبلور مفهوم الفرد الحرّ المستقلّ بذاته، ذاك الذي يملك حياة خاضة تميّزه من غيره ولا يحقّ لأحد غيره أن يتدخل فيها أو يحاسبه عليها.

وقد وجد دارسو اليوميات الخاضة كـ"بياتريس ديليه" (Béatrice Didier, 1976) و"جان روسيه" (Jean Rousset, 1986) و"بيار باشيه" (Pierre Pachet, 1990) صعوبات جمّة لتعريف هذا الجنس الأدبيّ وتحديد خصائصه الإنشائيّة^(٤٥). ذلك أنّه يحسر أن تضبط له قوانين مسبقة تميّز معايير الأجناديّة وتبين شروط التأليف فيه. إنّهُ جنس بلا قواعد ولا حدود، يكاد لا يميّزه إلّا كونه كتابة يوميّة. ولكنّ هذه الكتابة اليوميّة قد تتخلّلها تقطعات وقد يشهد تدوين الأحداث المعيشة إرجاء لبعض الأيام، فضلاً عن أنّ التلوين اليومي لا يمنع العودة إلى الماضي واستذكار بعض الأحداث البعيدة في الزمن. ويبدو أيضاً أنّ نعت "الخاضة" الملحق باليوميات عبارة تفتقر إلى الدقّة، فإذا كانت اليوميات خاضة وحبيبة فلماذا يقدم مؤلّفوها على نشرها بأنفسهم في حياتهم؟ وكيف يمكن أن نقيم فاصلاً واضحاً بين الخاصّ والعامّ والداخل والخارج والذات والآخر، والحال أنّ اليوميات قد تحفل بسرد حياة الآخر احتفالها بسرد حياة الأنّا؟

هذه الصعوبات كلّها دفعت الدارسين إلى تعريف اليوميات الخاضة بالسلب من خلال تمييزها من فروع كتابة الأنّا الأخرى. ولما كان الخطط كبيراً بين اليوميات الخاضة والسيرة الذاتية^(٤٦)، فقد ركّز الباحثون على الفصل بينهما. إنّ السيرة الذاتية قصّة^(٤٧) ارتدادية تنزع نحو قهر سيرة^(٤٨) الحرّ في كليّتها بأنّباع خطّ زمنيّ يصعد من لحظة الولادة إلى لحظة الكتابة المقترنة عادة بوصول المؤلّف إلى مرحلة الكهولة. أمّا اليوميات الخاضة فهي كتابة فوريّة مباشرة قد تكون سرّاً وقد تكون خطاباً تحليليّاً تغلب عليه التجربة والفتقّ فكاه تضارع الكتابة التفرّافية في قصرها وتشلّرها. ويعدّ الاختلاف بين اليوميات الخاضة والسيرة الذاتية في التعامل مع الزمن وموقع المتلقّي^(٤٩) من الأحداث المروية أهمّ الفروق البنيّة بينهما. فلما كان مؤلّف السيرة الذاتية يتدبّ نفسه لسرد قصّة حياة تمتدّ عقوداً من الزمن ويوصل سرده على الإحياء بذلك، قام نفسه في الأغلب على التعاقب الزمنيّ والترابط المنطقيّ اللذين يخدمان مسمى المؤلّف إلى الخروج بمعنى ما لتلك الحياة. وتكون بنية النصّ لذلك أميل إلى الانطلاق حين يبلغ السرد نقطة النهاية وهي التقاء خطّ الزمن المستذكر (حياة المؤلّف) بحاضر السرد (سنّ المؤلّف لحظة الكتابة). أمّا في اليوميات، فإنّ قيام السرد على أحداث أيّام متفصل بعضها عن بعض

وضيق مساحة الحيز الزمني المستذكر إذ المفروض أن لا يروى في يومية واحدة إلا ما وقع في يوم واحد، وانصهار الزمن المستذكر في زمن الكتابة، كل ذلك يجعل نصوص اليوميات موسومة بالتجزئة وعدم الاكتمال.

بفضل هذه الخاصية كانت اليوميات الخاصة جنساً مرجعياً^(١٤) أدبياً مفتوحاً دائماً على قادم الأيام لا يتأق في المؤلف أن يني تصوراً عاماً من حياته الشخصية، فلك أنه لا يعرفها لأنه لم يعيشها بعد. لذلك لا تتجاوز كتابته الانطباع والتأمل الجزئي. فيمكن القول إذن إن "السيرة الذاتية كتاب مطلق [...] أما اليوميات الخاصة فهي كتاب مفتوح" (Georges Gusdorf, 1991).

واليوميات الخاصة في الأدب العربي محدودة الحضور ولعل أشهرها يوميات "أبي القاسم الشابي" التي نشرت بعد وفاته وصدرت بعنوان "مذكرات الشابي"، ويوميات "توفيق الحكيم" الموسومة بـ "يوميات نائب في الأرياف". في مقابل هذا الغياب عمدت كثير من النصوص التخيلية الروائية العربية إلى توظيف اليوميات في صلب النص السردى. وبعد "إدوار الخراط" في "إسكندرية" و"رقعة الأحلام الملحية" أبرز الكتاب العرب ميلاً إلى تطعيم نصوصه الروائية بأشتات من يومياته الخاصة محدثاً بذلك ضرباً من الحوار الأجائبي بين النص التخيلي والنص المرجعي.

«المؤلفات المصلة. - جنس أدبي، كتابة الأنا، سيرة، سيرة ذاتية، تخيل، نص، قصة، سرد، مؤلف، قارئ، حدث، إنشائية.

ثبت المصادر والمراجع

المصادر

- إبراهيم (صنع الله)، 1992، ذات المستقبل العربي، القاهرة.
- إبراهيم، (عبد الواحد)، 2006، تفرقة أحمد البحري، كولونيا (ألمانيا)، منشورات الجمل.
- إبراهيم، (صنع الله)، 1980، يوم عادت الملكية القديمة، بيروت، دار الفنى العربي.
- ابن جبير (أبو الحسن)، ط 2، 1986، رحلة ابن جبير، بيروت، دار مكتبة الهلال.
- ابن الجوزي، 1984، سيرة ومناقب عمر بن عبد العزيز، بيروت، دار الكتب العلمية.
- ابن شهيد الأندلسي (أبو عامر)، 1967، التوايح والزوايح، تحقيق بطرس البستاني، بيروت، دار صادر.
- ابن المقفع، كلیلة ودمنة، ضمن آثار ابن المقفع، بيروت، دار مكتبة الحياة.
- إدريس (سهيل)، 1954، الحي اللاتيني، دار الآداب، بيروت.
- إدريس (يوسف)، 1954 / 2004، أرخص ليالي، القاهرة، مكتبة مصر/ تونس، دار سحنون للنشر والتوزيع.
- إدريس (يوسف)، 1971، بيت من لحم، ضمن بيت من لحم، القاهرة، دار مصر للطباعة.
- إدريس (يوسف)، ط 3، 1977، حادثة شرف، القاهرة، مكتبة مصر.
- الأصفياني (أبو الفرج)، 1983، كتاب الأخاني، بيروت، دار الثقافة/ تونس، الدار التونسية للنشر.
- ألف ليلة وليلة، ط 6، 1992، بيروت، دار مكتبة الشريعة.
- أمين (أحمد)، ط 2، 1971، حياتي، بيروت، دار الكتاب اللبناني. (ط1، 1952).

- الباردى (محمّد)، 1992، الطبعة الثانية، قمح أفريقيا، اللافتية (سورية)، دار الحوار للنشر والتوزيع.
- البحري (حسن)، 1990، وجاء، دمشق، مطبعة الصباح.
- البساطي (محمّد)، 1993، التاجر والتخاش، الأعمال الكاملة.
- البساطي (محمّد)، 1999، ويأتي القطار، القاهرة، مؤسسة دار الهلال.
- البلوي، سيّدة ابن طولون، تحقيق محمد كرد علي، دمشق، المكتبة العربية، [د.ت.]، الطبعة الأولى، 1939.
- التكرلي (فؤاد)، 1991، موعد النار، تونس، دار الجنوب للنشر.
- تيمور (محمود)، 1950، الحكم لله، ضمن كل عام وأنتم بخير وقصص أخرى، صيدا - بيروت، منشورات المكتبة العصرية.
- الجاحظ (أبو عثمان عمرو)، 1963، البخل، بيروت، دار بيروت - دار صادر.
- الجاحظ (أبو عثمان عمرو)، 1964، الرسائل، ج 2، القاهرة، مكتبة مديولي.
- جبرا (إبراهيم جبرا)، 1978، البحث عن وليد مسعود، بيروت، منشورات دار الآداب.
- جبرا (إبراهيم جبرا)، وعنيف (عبد الرحمن)، 1982، عالم بلا خرائط، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- حبيبي (إميل)، 1989، سداسية الأيام السبعة، الوقائع الغريبة في اغتفاء سعيد أبي النحس المشائيل، القاهرة، دار الثقافة الجديدة، دائرة الثقافة - منظمة التحرير الفلسطينية.
- الحريري، مقامات الحريري، بيروت، دار صادر، 1980.
- حسين (طه)، (1941)، ط 20، دعاء الكروان، القاهرة، دار المعارف.
- حقي (يحيى)، 2005/1944، فتدبل أم هاشم، ضمن الأعمال الإبداعية، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، الجزء الأول.
- حقي (يحيى)، 2005/1986، الفراش الشاغر وقصص أخرى، ضمن الأعمال الإبداعية، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، الجزء الثالث.
- الحوار (فرج)، 1985، الموت والبحر والجرد، تونس، دار الجنوب.
- الحوار (فرج)، 1996، التبيان في وقائع الغربة والأشجان، تونس، دار الجنوب للنشر.
- الحوار (فرج)، 2002، مقوس الليل، تونس، دار سحر للنشر.

- الخراط (إدوار)، 1980، دامة والشتين، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- الخراط (إدوار)، 1985، الزمن الآخر، القاهرة، دار شهدي للطبع والنشر.
- الخراط (إدوار)، 1986، ترايبها زعفران (نصوص اسكتلندية)، القاهرة، دار المستقبل العربي.
- الخراط (إدوار)، 1993، حجارة بويللو، القاهرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع.
- الخراط (إدوار)، 1998، تاريج الوقائع والجنون (تنويعات روائية)، مركز الحضارة العربية.
- الخراط (إدوار)، اسكتلندي، دار مطابع المستقبل، الإسكندرية 1994.
- رفقة الأحلام الملحية، دار مطابع المستقبل، الإسكندرية 1994.
- أبنة متطايرة، دار الآداب، بيروت، 1997.
- خريف (البشير)، 2000، الدقة في عراجينها، تونس، دار الجنوب للنشر.
- خوري (إلياس)، 1981، الوجوه البيضاء، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية.
- خوري (إلياس)، ط 1، 1981، أبواب المدينة، بيروت، دار الآداب، ط 2، 1990.
- خوري (إلياس)، ط 1، 1989، رحلة فانتازي الصغير، دار الآداب بيروت.
- خوري (إلياس)، 1994، مجمع الأسرار، بيروت، دار الآداب.
- خوري (إلياس)، ط 1، 1984، المبتدأ والطير، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية.
- خوري (إلياس)، ط 1، 2000، دائرة الصابون، بيروت، دار الآداب.
- درخوثي، (إبراهيم)، 1998، أسرار صاحب السر، صفاقس، دار صامد.
- الدوعاجي (علي)، 1969، سهوت منه الليالي، تونس، الدار التونسية للنشر.
- السكاكي، مفتاح المعلوم.
- السمان (خاتمة)، ط 1، 1975، بيروت 1975، بيروت، منشورات خاتمة السمان.
- شكري (محمد)، 1979، مجنون الورد، بيروت، دار الآداب.
- شوقي (أحمد)، 1995، حيوان أحمد شوقي، بيروت، دار الجيل.
- صالح (الطيب)، 1986، بتوشاه (الكتاب الثاني)، مريود، تونس، دار الجنوب.
- صالح (الطيب)، 1996، الأعمال الكاملة، بيروت، دار العودة.
- الطبري (أبو جعفر محمد بن جرير)، تاريخ الأمم والملوك، بيروت، دار الكتب العلمية.

- عبد الله (يحيى الطاهر)، 1983، أنصوصة الكابوس الأسود، ضمن الكتابات الكاملة، القاهرة، دار المستقبل العربي.
- العلوي (غزوة)، 2000، الخطاب، تونس، دار الإتحاف للنشر.
- الغيطاني، (جمال)، 1974؛ 1989؛ 1991، الزيني يركات، دمشق، وزارة الثقافة، بيروت، دار الشرق، تونس، دار الجنوب.
- الغيطاني، (جمال)، 1984، (أنصوصة)، "القلعة" ضمن "إتحاف الزمان بحكايات جلبي السلطان"، القاهرة، دار المستقبل العربي.
- الغيطاني، (جمال)، ط 2، 1985، وقائع حارة الزعفراني، القاهرة، مكتبة مبدولي.
- القرآن الكريم.
- الفروي (هشام)، أحمد الجنون السبعة، 1985، تونس/طرابلس، الدار العربية للكتاب.
- الفزوني (جلال الدين)، الإيضاح في علوم البلاغة، قدم له وزيه د. علي أبو ملحم، بيروت، دار الهلال، ط 2، 1991.
- الفعيد (يوسف)، ط 1، 1971، أخبار عزة المنسي، القاهرة، دار الهلال.
- الفعيد (يوسف) ط 1، 1978، الحرب في مصر، القاهرة، دار القاهرة للنشر.
- الفعيد (يوسف)، 1983، شكاوي المصري الفصح، ج. 2، المزاد، بيروت، دار الورقة.
- الكلامي (ذو الوزارتين أبو القاسم محمد بن عبد الخفور الإشبيلي الأنطلسي)، 1966، إحكام صنعة الكلام، تحقيق محمد وهوان الناية، بيروت، لبنان دار الثقافة (المكتبة الأنطلسية).
- محفوظ (نجيب)، حان الخليلي، 1946، القاهرة، مكتبة مصر.
- محفوظ (نجيب)، زقاق المدق، 1947، القاهرة، مكتبة مصر.
- محفوظ (نجيب)، اللص والكلاب، 1961، القاهرة، مكتبة مصر.
- محفوظ (نجيب)، الشحات، 1965، القاهرة، مكتبة مصر.
- محفوظ (نجيب)، ليالي ألف ليلة، ط 1، 1982، ط 3، 1987، القاهرة، مكتبة مصر.
- المازني (إبراهيم عبد القادر)، السيارة المطعنة، مجلة الرسالة، القاهرة، السنة 3، العدد 81، ص 88-90.

- المازني (إبراهيم عبد القادر)، السيرة المسروقة، الرسالة، السنة 4، العدد 176، ص ص 1404-1407.
 - المازني (إبراهيم عبد القادر)، الحظ المماكس، الرسالة، السنة 5، العدد 225، ص ص 1723-1724.
 - المازني (إبراهيم عبد القادر)، ضبط النفس، الرسالة، السنة 5، العدد 234، ص ص 2087-2088.
 - المازني (إبراهيم عبد القادر)، عجوة بيضاء، الرسالة، السنة 7، العدد 289، ص ص 97-99.
 - المازني (إبراهيم عبد القادر)، بلاطة أم أنزان، الرسالة، السنة 7، العدد 298، ص ص 561-562.
 - مستغامي (أحلام)، ط 7، 1998، ذاكرة الجسد، بيروت، دار الآداب.
 - المعري (أبو العلاء)، ط 6، 1977، رسالة الغفران، تحقيق عائشة بنت الشاطئ.
 - نعمة (ميخائيل)، 1960، سبون، ج 3، بيروت، دار صادر ودار بيروت.
 - الهمداني (بديع الزمان)، المطامير، 1965، بيروت، المطبعة الكاثوليكية.
 - يوجل (تسعين)، 2006، الأيام الخمسة الأخيرة لرسول، ترجمة بكر فهمي صدي، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- المراجع باللسان العربي**
- إبراهيم (عبد الله)، 1992، السردية العربية، بحث في البنية السردية للمحوروث الحكائي العربي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
 - أرسطوطاليس، فن الشعر، (د.ت)، ترجمة عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة.
 - إيرليخ (فيكتور)، [1954 / 2000]، الشكلاية الروسية، ترجمة الولي محمد، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.
 - باغتين (ميخائيل)، 1986، شعرة دوستوفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، بغداد - الدار البيضاء، دار الشؤون الثقافية العامة - دار توبقال للنشر.
 - بارت (رولان)، 1988، نظرية النص، تعريب منجي الشلي و عبد الله صولة ومحمد القاضي، حوليات الجامعة التونسية، عدد 27، ص ص 69-97.
 - بدر (عبد المحسن طه)، 1964، تطور الرواية العربية في مصر (1870-1938)، القاهرة، دار المعارف، ط 1.

- بونس (جبرالد)، 2003، قاموس السويديات، ترجمة السيد إمام، القاهرة، ميريت للنشر والمعلومات.
- بكار (توفيق)، جليلية الحكمة والسلطان، 1988، ضمن أعمال ندوة القراءة والكتابة، تونس، منشورات كلية الآداب، مكنة.
- بنحدو (رشيد)، 1989، حين تفكر الرواية في الروائي، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 66-67، ص ص 31-43، بيروت.
- بنخود (نور الدين)، 1997، 1998، التعمد الحكائي ودلالاته في رواية رحلة غاندي الصغير لإلياس غوري، مجلة آداب القيروان، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان، عدد 1 و3.
- بن ذريل (عبدان)، 1963، مصطلح الرواية وتطور مفهومها العربي، الآداب، بيروت، آذار 1963.
- بن رمضان (فرج)، 2001، الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس، القصص، صفا قس- تونس، دار محمد علي الحامي.
- بن رمضان (فرج)، 2002، مكانة المعنى وصفاته في الحكاية المثلية، حوليات الجامعة التونسية، عدد 46، ص ص 267 - 315.
- تاج (عبد الله)، 2006، مصادر ألف ليلة وليلة العربية، تونس، نشر كلية الآداب بسوسة، ودار الميزان للنشر.
- جنيت (جبرار)، 1996، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، الدار البيضاء مطبعة النجاح الجديدة.
- جنيت (جبرار)، 2000، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي.
- الجرجاني (عبد القاهر)، ط3، 1983، أسرار البلاغة، بيروت، دار المسيرة.
- حافظ (صبري)، 1982، خصائص الأنصوص البنائية وجمالياتها، فصول، القاهرة، السنة الأولى، العدد الرابع، المجلد الثاني.
- حرب (طلال)، 1999، بنية السيرة الشعبية وخطابها الملحمي في عصر المماليك، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.
- الحليفي (شمس)، 2006، الرحلة في الأدب العربي، القاهرة، رؤية للنشر.
- الخبو (محمد)، 2003، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، دار صامد، صفاقس.

- خريس (أحمد)، 2001، *المعالم الميناقضية في الرواية العربية*، بيروت، دار الفارابي.
- الخطيب (إبراهيم) [ترجمة]، 1982، *نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلانيين الروس*، الرياض، بيروت، الشركة المغربية للنشرون المتحددين ومؤسسة الأبحاث العربية.
- عورثيد (فاروق)، 1994، *أدب السيرة الشعبية، القاهرة، مكتبة لبنان والشركة المصرية العالمية*.
- الرقيق (عبد الوهاب)، 1998، *في السرد دراسات تطبيقية*، صفاقس، تونس، محمد علي الحامي.
- السماوي (أحمد)، [د.ت.]، *المقال الأدبي*، تونس، مسكلياني.
- الشاوش (محمد)، 2001، *أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية - تأسيس نحو النص*، تونس، نشر كلية الآداب منوبة والمؤسسة العربية للتوزيع.
- الصكر (حاتم)، 1999، *مرايا زميس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصة السرد الحديثة*، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
- صتود (حمادي)، 1981، *التفكير البلاغي عند العرب - أسسه وتطوره إلى القرن السادس*، تونس، منشورات الجامعة التونسية، (ط. 2، 1994).
- صتود (حمادي)، 1988، *الوجه والقفا - في تلازم التراث والحداثة*، تونس، دار شوقي للنشر، (ط. 3، 1998).
- طرشونة (محمود)، 1986، *مدخل إلى الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة*، تونس، مؤسسات باباي، (ط. 3، 1997).
- عبد الله (عبد البديع)، 1990، *الرواية الآن*، مكتبة الآداب، القاهرة.
- عبيد (علي)، المروئي له، *تونس/صفاقس، كلية الآداب والفنون والإنسانيات/ دار محمد علي للنشر والتوزيع*.
- عجينة (محمد)، 1994، *موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلائلها*، بيروت، دار الفارابي، صفاقس، محمد علي الحامي للنشر والتوزيع.
- عصفور (جابر)، 1983، *الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب*، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر.
- الممامي (محمد نجيب)، 2001، *الراوي في السرد العربي المعاصر*، صفاقس وسوسة، العربية، دار محمد علي للنشر وكلية الآداب والعلوم الإنسانية.

- العمامي (محمد نجيب)، 2005، في الوصف، بين النظرية والنص السردي، دار محمد علي الحاشي، صفاقس، تونس.
- العمامي (محمد نجيب)، 2009، تحليل الخطاب السردى، وجهة النظر والبعد الحجاجي، مسكياتي للنشر وكلية الآداب والفنون والإنسانيات بمتونة، تونس.
- القاضي (محمد)، 1997، تحليل النص السردى، تونس دار الجنوب.
- القاضي (محمد)، 1998، الخبز في الأدب العربي: دراسة في السردية العربية، كلية الآداب، جامعة منوبة، تونس، دار الغرب الإسلامي، بيروت.
- القاضي (محمد)، 2005، في حوارية الرواية، دراسة في الرواية التونسية، تونس، دار سحر للنشر.
- القاضي (محمد)، 2008، الرواية والتاريخ، دراسات في تخيل المرحلي، تونس، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمتونة، دار المعرفة للنشر.
- الفرطاجي (أبو الحسن حازم)، 1986، منهاج البلاء وسراج الأدباء، بيروت، دار الغرب الإسلامي، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة.
- قسومة (الصادق)، 2000، طرائق تحليل النصوص، تونس، دار الجنوب.
- كراشكوفسكي (إكتاني)، 1957/ 1961 تاريخ الأدب الجغرافي العربي، نقله عن الروسية صلاح الدين عثمان هاشم، بيروت، دار الغرب الإسلامي (ط2، 1987).
- كراشكوفسكي (إكتاني)، 1989، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث ودراسات الكلام، ترجمة وتقديم عبد الرحيم المطاوي الرباط، دار الكلام.
- كليطو (عبد الفتاح)، 1983، المقامات - السرد والأنماط الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشراوي، الدار البيضاء، دار توفيق للنشر، ط2، 2001، (الطبعة الأصلية بالفرنسية 1983).
- ماي (جورج)، 1992، السيرة الذاتية، تعريب محمد القاضي وعبد الله صولة، نشر بيت الحكمة، تونس.
- مرتاض مرتاض، (عبد الملك)، 1970، فن المقامات في الأدب العربي، الدار التونسية للنشر، تونس، ط2، 1988 (المقدمة موزعة في 1970).
- مريدن (عزيزة)، 1984، القصة الشعرية في العصر الحديث، دمشق، دار الفكر.
- نجم (محمد يوسف)، (دوت)، القصة في الأدب العربي الحديث (1870-1914)، بيروت، دار الثقافة.

- النصري (فتحي)، 2006، السرد في الشعر العربي الحديث، في شعرية القصيدة السردية، تونس، مسكيتاني.
- ياغي، (عبد الرحمن)، ط2، 1981، في الجهود الروائية ما بين سليم البستاني ونجيب محفوظ، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- يعقوب (سعيد)، 1993، خطاب الرحلة العربي ومكوناته البنيوية، مجلة علامات، جدة، ج. 9، م. 3، ص ص 161 - 183 .
- يعقوب (سعيد)، 1997، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.
- يونس (عبد الحميد)، 1968، الحكاية الشعبية، القاهرة، دار الكاتب العربي.

المراجع باللسان الأجنبي

- Abrioux (Mareille), Narratologie, in Ducrot (Oswald) et Schaeffer (Jean-Marie), 1995, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil.
- Adam (Jean-Michel), 1976, *Linguistique et discours littéraire*, Paris, Larousse.
- Adam (Jean-Michel), 1994 [1985], *Le texte narratif*, Paris, Fernand Nathan.
- Adam (Jean-Michel), 1990, *Éléments de linguistique textuelle (Théorie et pratique de l'analyse textuelle)*, Liège (Belgique), Mardaga.
- Adam (Jean-Michel), 1992, *Les textes: types et prototypes*, Paris, Nathan.
- Adam (Jean-Michel) et Petitjean (André), 1989, *Le texte descriptif (Poétique historique et linguistique textuelle)*, Paris, Nathan.
- Adam (Jean-Michel) et Revaz (Françoise), 1996 *L'analyse des récits*, Paris, Seuil.
- Adorno (Theodor W.), 1984, "L'essai comme forme" (1954-1958) *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion.
- Alaoui (Abdallah Madarkari), 1988, *Narratologie, Théories et analyses énonciatives du récit*.
- Albarès (R.M.): 1962, *Histoire du roman moderne*, Paris, éd. Albin-Michel.
- Amossy (Ruth), 2000, *L'argumentation dans le discours (Discours politique, Littérature d'idées, Fiction)*, Paris, Nathan/ Her.
- Anscombre (Jean-Claude), Ducrot (Oswald), 1997, 3ème édition, *L'argumentation dans la langue*, Liège (Belgique), Mardaga.

- Armengaud (Françoise), 1985, *La Pragmatique*, Paris, P.U.F.
- Auerbach (Erich), 1946/1968, *Miméris*, *La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard.
- Austin (J.L.), 1970, *Quand dire, c'est faire*, *Traduction et introduction de Gilles Lame*, Paris, Seuil.
- Bakhtine(M) :1970, *Problèmes de la poésie de Dostoïevski*, Lausanne, ed. L'Age d'homme.
- Bakhtine (Mikhaïl), 1978, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier. Préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, Coll. Tel.
- Bakhtine (Mikhaïl), 1984, *Esthétique de la création verbale*, traduit du russe par Alfreda Aucouturier, préface de Trvetan Todorov, Paris, Gallimard.
- Bal (Mické), 1977, *Narratologie*, Paris, Klincksieck.
- Banfield (Ann), 1995, *Phrases sans paroles (Théorie du récit et du style indirect libre)*, traduit de l'anglais par Cyril Veken, Paris, Seuil.
- Barthes (Roland), 1957, *Mythologies, suivi du Mythe aujourd'hui*, Paris, Seuil (1993).
- Barthes (Roland), 1981, Introduction à l'analyse structurale des récits, in *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, Coll. Points; Communications 8, 1966.
- Barthes (Roland), 1968. Effet de réel, in *Communications*, n°11.
- Barthes (Roland), 1969, Théorie du texte, in *Encyclopaedia Universalis*, Corpus 17.
- Barthes (Roland), 1970, *S/Z*, Paris, Seuil.
- Barthes (Roland), 1973, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil.
- Barthes (Roland), 1975, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, Coll. "Écrivains de toujours".
- Barthes (Roland), 1984, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil.
- Beaujour (Michel), 1984, *Miroir d'encre*, Paris, éd. Seuil.
- Belmont (Nicole), 1999, *Poétique du conte*, Paris, Gallimard.
- Booth (Wayne C.), 1977, Distance et point de vue in *Poétique du récit*, Seuil.
- Bordas (Eric), 1997, *Balzac- discours et détours, pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, P.U. du Mirail.
- Bourneuf (Roland) & Ouellet, (Réal), 1985 [1972], *L'Univers du roman*, 42ème édition, Paris, P.U.F.

- Bray (Réné), 1946, *Fables de La Fontaine*, Paris, Nizet.
- Brémont (Claude), 1966, La logique des possibles narratifs, *Communications* 8 .
- Bricout (Bernadette), 1996, Conte, in *Encyclopaedia Universalis*, Paris.
- Bronckart (Jean- Paul), 1996, *Activité langagière, textes et discours*, Lausanne, Delachaux et Niestlé.
- Brooks (Cleanth) et Penn Warren (Robert), 1943, *Understanding Fiction*, New York (cité par G. Genette: 1972).
- Burgos (Jean), 1982, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Seuil.
- Cabriès (Jeans), 1985, Roman, *Essai de typologie* . *Encyclopaedia Universalis*, corpus 20, Paris.
- Calame Griaule (Geneviève), 1999, Le style oral des conteurs traditionnels, un exemple nigérien, in Calame - Griaule (ed), *Le renouveau du conte*, Paris, CNRS éd.
- Calas (Frédéric) (dir), 2006, *Cohérence et discours*, Paris, PUPS, Paris.
- Cantin (Annie) et Viala (Alain), Mémoires, in Aron, Saint-Jacques et Viala (s/d), *Le dictionnaire du littéraire*, PUF, pp. 644-646.
- Carlier (Christophe), 1998, *La clef des contes*, Paris, Ellipses.
- Charaudeau (Patrick), 1992, *Grammaire du sens et de l'expression*, Hachette, Paris.
- Charaudeau (Patrick) et Maingueneau (Dominique), 2002, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil.
- Chatelain (Danièle), septembre 1982, Itération interne et scène classique in *Poétique* n° 51, Seuil.
- Chatelain (Danièle), février 1986, Frontières de l'itératif in *Poétique* n° 65, Seuil.
- Cohn (Dorrit), 1981, *La transparence intérieure (Modes de représentation de la vie psychique dans le roman)*, traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, Seuil.
- Cohn (Dorrit), 2001, (pour la traduction française), *Le Propre de la Fiction*, Paris, Seuil.
- Colonna (Vincent), 1989, *L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, E.H.S.S.
- Colonna (Vincent), 2004, *L'autofiction, et autres mythomanies littéraires*. Ed. Tristram, Paris.
- Compagnon (Antoine), 1998, *Le démon de la théorie (Littérature et sens commun)*, Paris, Seuil.
- Couturier (Maurice), 1995, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil.

- Dällenbach (Lucien), 1977, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil.
- Danon-Boileau (Laurent), 1982, *Produire le fictif. (Linguistique et écriture romanesque)*, Paris, Klincksieck.
- Del lungo (Andrea), Pour une poétique de l'incipit, *Poétique* n° 94, 1993.
- Demay (Daniel) et Pernot (Denis), 1995, *Le roman d'apprentissage en France au XIX^e siècle*. Coll. Résonance, éd Ellipses, Paris.
- Denis (Ariel): 1985, *Roman d'aventures*, Encyclopædia Universalis, corpus 14.
- Didier (Beatrice), 1976, *Le journal intime*, Paris, P.U.F.
- Doubrovsky (Serge), 1977, *Fils*. Ed. Galilée, Paris.
- Ducrot (Oswald). 1980, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, 2^{ème} édition corrigée et augmentée, Paris, Hermann, collection Savoir.
- Ducrot (Oswald), 1984, *Le dire et le dit*, Paris, Mouton.
- Ducrot (Oswald) et Todorov, (Tzvetan), 1972, *Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, Coll. Points.
- Ducrot (Oswald) et Schaeffer, (Jean-Marie), 1995, *Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.
- Dursand (Gilbert), 1960, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, PUF.
- Durrer (Sylvie), 1994, *le dialogue romanesque (Style et structure)*, Genève, Librairie Droz S. A.
- Durrer (Sylvie), 1999, *Le dialogue dans le roman*, Paris, Nathan Université.
- Eco (Umberto), 1985, *Lector in Fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaber, Paris, Bernard Grass- et.
- *El 2, Kalila wa Dimna*.
- *El 2, Maqama*
- *El 2, Sira sha3biyya*
- Ermen (Michel), 2006, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses.
- Etiemble (René), 1999, *Nouvelle, Encyclopædia Universalis*, Paris, France, S.A., 1985, Corpus 13.
- Fondamèche (Daniel), 2004, *Le roman policier*, éd. Ellipses, Paris.
- Fontanier (Pierre), 1977, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion
- Fonyi (Antonia), 1999, *Nouvelle, Encyclopædia Universalis*, Paris, France, S.A., 1985, Corpus 13.

- * Formalistes Russes, 1965, *Théorie de la littérature*, traduit du russe par Tsvetan Todorov, Paris, Seuil.
- * Frye (Northrop), 1969, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard.
- * Gannier (Odile), 2001, *La littérature de voyage*, Paris, Ellipses.
- * Gardes (Joëlle -Tamine) ■ Hubert (Marie - Claude), 1993/1996, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, Masson.
- * Genette (Gérard), 1966 /1983, *Frontières du récit in L'analyse structurale du récit, Communications 8*.
- * Genette (Gérard), 1969, *Figures II*, Paris, Seuil.
- * Genette (Gérard), 1972, *Figures III*, Paris, Seuil.
- * Genette (Gérard), 1979, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil.
- * Genette (Gérard), 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- * Genette (Gérard), 1983, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil.
- * Genette (Gérard), 1986, *Théorie des genres*, Seuil, coll. Poétique, Paris.
- * Gérard Genette, 1987, *Seuils*, éd. Seuil, Paris.
- * Genette (Gérard), 1991, *Diction et fiction*, Paris, Seuil.
- * Genette (Gérard), 1999, *Figures IV*, Seuil, Paris, 1999.
- * Genette (Gérard), 2004, *Métempsyse*, Paris, Seuil.
- * Gillian (Lane - Mercier), 1989, *La parole romanesque*, Ottawa /Paris, Les Presses de l'Université d'Ottawa, Kincksieck.
- * Giroud (J-C) et Panier (L), 1985, 5^{ème} éd., *Analyse sémiotique des textes (Introduction, Théorie, Pratique)*, Presses Universitaires de Lyon.
- * Glaudes (Pierre), et Louette (Jean-François), 1999, *L'Essai*, Paris, Hachette Supérieure.
- * Godenne (René), 1995, *La nouvelle*, Paris, Honoré Champion Editeur.
- * Gourdeau (Gabriele), 1989, *Analyse du discours narratif*, Canada, Ed. Gaëtan.
- * Greimas (A.J.), 1966, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse.
- * Greimas (A.J.), 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- * Grice (H. P), 1979, *Logique et conversation, Communicateurs, 30*.
- * Grize (Jean-Blaise), 1990, *Logique et langage*, Paris, Ophrys.
- * Grojnowski (Daniel), 1993, *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod.

- Gurdorf (Georges), 1991, *Lignes de vie*. Ed.O. Jacob, Paris.
- Hamburger (Käte), 1986, (pour la traduction française), *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil.
- Hamon (Philippe), 1975, *Chausures*, in *Poétique* 24.
- Hamon (Philippe), 1977, Pour un statut sémiologique du personnage, in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, Coll. Points.
- Hamon (Philippe), 1977, Texte littéraire et métalangage, in *Poétique* 31.
- Hamon (Philippe), 1981, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette.
- Hamon (Philippe), 1993, *Du descriptif*, Paris, Hachette Livre.
- Huxley (Aldous), 1983, cité par Chadbourne, Richard M., A puzzling literary genre: comparative views of the essay, in *Comparative Literature Studies*, vol. 20, N°2, pp.133-153.
- Jacques (Francis), 1979, *Dialogique (Recherches logiques sur le dialogue)*, Paris, P.U.F.
- Jakobson (Roman), 1963, *Essais de linguistique générale*, Minkuit, Paris.
- Jaus (H.R.) 1986, «*Littérature médiévale et théorie des genres*» in: *Théorie des genres*, Seuil, coll. Poétique, Paris.
- Jouve (Vincent), 1993, *La lecture*, Paris, Hachette.
- Jouve (Vincent), 1997, *La poétique du roman*, Paris, Sodes.
- Kerbrat-Orecchioni (Catherine), 1980, *L'énonciation: De la subjectivité dans le langage*, Paris, Librairie Armand Colin.
- Kerbrat-Orecchioni (Catherine), 1986, *L'implicite*, Paris, Armand Colin.
- Kerbrat-Orecchioni (Catherine), 1990, 1995, *Les interactions verbales*, Paris, Armand Colin Editeur, Tome I.
- Kibédi Varga (A), 1987, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Bordas.
- Kreidler (Charles. W), 1998, *Introducing English Semantics*, London and New York, Routledge.
- Kristeva (Julia), 1969, *Sémiotiké Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.
- Kuyumkuyan (Annie), 2002, *Diction et Mention, Pour une pragmatique du discours narratif*, Bern, Editions Scientifiques Européennes.
- La Charité (Claude), *Les Séries de Guillaume Bouchet ou les saturnales polyphoniques*, <http://www.cometes.org>

- Ladrière (Jean), 1996, *Représentation et connaissance*, *Encyclopaedia Universalis*, France S.A.
- Larivaille, Paul, 1974, L'analyse (morpho)logique du récit, in *Poétique*, n°19.
- Larroux (Guy), 1995, *Le mot de la fin - la clôture romanesque en question*, Paris, Nathan.
- Lecalvez (Eric), novembre 1996, la description focalisée in *Poétique* 108, Seuil.
- Lecarme (Jacques) et Lecarme-Tabone (Eliane), 2^{ème} éd. 1999, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin .
- Lejeune (Philippe), 1971, *L'autobiographie en France*. Ed. A. Colin, Paris..
- Lejeune (Philippe), 1975, *Le pacte autobiographique*, Paris, éd. Seuil..
- Le Querler (Nicole), 1996, *Typologie des modalités*, France, Presses Universitaires de Caen.
- Lintvelt (Jaap), 1981/1989, *Essai de Typologie narrative "le point de vue". Théorie et analyse*, Paris, Librairie José Corti.
- Lukacs (Georges): 1963; *La théorie du roman*, Paris , éd. Gonthier.
- Madelénat (Daniel), 1984, *La biographie*, Paris, PUF.
- Madelénat (Daniel), *Mémoires*, in De Beaumarchais, Contry et Rey (éds), 1998. *Dictionnaire des littératures de langue française*, Bordas, Paris.
- Madelénat (Daniel), Voyage, in De Beaumarchais, Contry et Rey (éds), 1998. *Dictionnaire des littératures de langue française*. Bordas, Paris.
- Maingueneau (Dominique), 1990, (2^{ème} édition), *Eléments de linguistique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas.
- Maingueneau (Dominique), 1990, *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris, Bordas.
- Maingueneau (Dominique), 1993, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod.
- Maingueneau (Dominique), 1996, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil.
- Marti (Marc), 1999, La clôture narrative, propositions d'analyse théorique, in *Narratologie* 2.
- Mathieu - Colas (Michel), 1986, Frontières de la narratologie, in *Poétique*, 65.
- Millet (Louis) & Morin, (Violette), 1985, Héros et Idoles, in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, S.A., France, Corpus 9
- Mitterand (Henri), 1980/ 1986, *Le discours du roman*, Paris, PUF, écriture.

- Molho (Maurice), 1985, *Le roman picaresque*, Encyclopædia Universalis, Corpus 14, Paris, 1985.
- Moeachler (Jacques) et Reboul (Anne), 1994, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Seuil.
- Morel (Mary-Annick), 1983, Vers une rhétorique de la conversation in DRLAV, 29, Paris.
- Morier (Henri), 1981, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, P.U.F.
- Orwald (Thierry), 1996, *La Nouvelle*, Paris, Hachette.
- Pachet (Pierre), 1990, *Les baromètres de l'âme: Naissance du journal intime*, Paris, Hatier.
- Patry (Richard), 1993, L'analyse de niveau discursif en linguistique: cohérence et cohésion, in Nespolous (J-Luc) (ed.), *Tendances actuelles en linguistique générale*, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel- Paris.
- Pavel (Thomas), 1988, *Univers de la Fiction*, Paris, Seuil.
- Pavis (Patrice), 2002, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.
- Pérouse (Gabriel A.), 1977, *Nouvelles françaises du XVI^e siècle: images de la vie du temps*, Genève, Droz.
- Pérouse (Gabriel A.), 1981, "De Montaigne à Boccace et de Boccace à Montaigne. Contribution à l'étude de la naissance de l'essai", in Lionello Sozzi, *La Nouvelle Française à la Renaissance*, Genève, Slatkine.
- Picard (Michel), 1986, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit.
- Picard (Michel), 1989, *Lire le temps*, Paris, Minuit.
- Piégay-gros (Nathalie), 1996, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod.
- Pillu (Pierre), 1984, «Lecture du roman autobiographiques in La lecture littéraire. Colloque de Revu Critique, juin, 1984.
- Prince (Gerald), 1973, Introduction à l'étude du narrataire, in *Poétique 14*.
- Prince (Gerald), "Le discours attributif et le récit" in *Poétique 35*.
• Propp (Vladimir), 1928/1970, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil.
- Puzin, (Claude) 1984, *Le Fantastique. Textes, commentaires et Guides d'analyse*, Paris, Nathan.
- Quéffelec (L.), 1989, *Le roman français au XIX^e siècle*, Paris, P.U.F. Q3J n° 2466, 1989.

- Rabatel (Alain), 1997, *Une histoire du point de vue*, Paris, Klincksieck / Centre d'Études Linguistiques des Textes et des Discours, Université de Metz.
- Rabatel (Alain), 1998, *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé.
- Rabatel (Alain), 2004, Effacement énonciatif et effets argumentatifs indirects dans l'incipit de *Mort qu'il faut* de Semprum, in SEMEN (Revue de sémio-linguistique des textes et discours) n°17, Paris, Presses Universitaires Franco-comtoises.
- Raimond (Michel): 1989, *Le roman*, Paris, A Colin/Massan.
- Revel (Nicole) et autres, Art. Épopée, 1997, in *Encyclopaedia Universalis: Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis et Alain Michel.
- Ricardou (Jean), 1973, *Le nouveau roman*, Seuil, 1990.
- Ricœur (Paul), 1983, *Temps et récit: l'intrigue et le récit historique*, Tome 1, Paris, Seuil.
- Ricœur (Paul), 1986, *Du texte à l'action*, Paris, Esprit/Seuil.
- Ricœur (Paul), 1996, Herméneutique, in *Universalis*, France, S.A.
- Ricœur (Paul), 1996, Mythe, in *Universalis*, France S.A.
- Riffaterre (Michael), 1982, L'illusion référentielle in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil.
- Rimmon (Shlomith), 1983, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London and New- York, Methuen.
- Rivara (René), 2000, *La Langue du récit, Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan.
- Roudaut (Jean), 1996, Récit de voyage, in *Encyclopaedia Universalis*, Paris.
- Roussel (Jean), 1995, *Forme et signification*, éd. José Corti.
- Ruth (Ronen), septembre 1990, La focalisation dans les mondes fictionnels in *Poétique*, n°83, Seuil.
- Roussel (Jean), 1982, (1er trim.), La question du narrataire (in) colloque de Cerisy: *Problèmes actuels de la lecture*, Paris, Éditions Clancier - Guinaud.
- Ruth (Ronen), 1994, *Possible Worlds in Literary theory*, Great Britain, Cambridge University Press.
- Sadoulet (E.L.), 1988, *Temps et récit dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, Paris, Klincksieck.
- Schaffer (Jean-Maire), 1989, *Qu'est-ce un genre littéraire?*, Paris, Seuil.

- Searle (John . R.), 1972, *Les actes de langage, Essai de philosophie du langage*, Paris, Hermann.
- Searle (John . R.), 1982, *Sens et expression: études de théorie des actes de langage*, Paris, Minuit.
- Scholes (Robert), 1981, "Afterthoughts on narrative II, Language, Narrative, and Anti-Narrative, in W.J.T.Mitchel", *On Narrative*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- Simonsen (Michèle), 1998, Conte, in De Besumarchais, Contry et Rey (éds), 1998, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Bordas, Paris.
- Smith (Pierre), 1996, Mythe, in *Universalis*, France S.A.
- Soriano (Marc), 1996, Fable, in *Encyclopaedia Universalis*, Paris.
- Souriau (Etienne), 2004, *Vocabulaire d'esthétique*, P.U.F., Paris.
- Souiller (D), 1980, *Le roman picaresque*, P.U.F.
- Sperber (Dan), Wilson (Deirdre), 1989 (pour la traduction française), *La Pertinence: Communication et Cognition*, Paris, Minuit.
- Šrámek (Jiří), 1990, pour une définition du métarécit, L II, *Etudes Romanes de BRNO XX*.
- Stalloni (Yves), 2000, *Les genres littéraires*, Nathan, Paris.
- Stalloni (Yves), 2006, *Dictionnaire du roman*, Paris, Armand. Colin.
- Suleiman (Susan Rubin) ,1983, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, P.U.F, Paris.
- Tadié (Jean-Yves), 1978, *Le récit poétique*, Paris, P.U.F.
- Tadié (J.Y.): 1982, *Le roman d'aventures*, P.U.F., Paris.
- Tatchouna (Mahmoud), 1982, *Les marginaux dans les récits picaresques arabes et espagnols*, Tunis.
- Tatchouna (Mahmoud), 1982, *Les marginaux dans les récits picaresques arabes et espagnols*, Tunis.
- Todorov (Tzvetan), 1981, Les catégories du récit littéraire in *l'analyse structurale du récit (Communications 8, 1966)*, Paris, Seuil, Collection Points.
- Todorov (Tzvetan), 1968, Qu'est ce que le structuralisme? *Poétique*, Seuil.
- Todorov (Tzvetan), 1968, 2. *Poétique*, Paris, Seuil.
- Todorov (Tzvetan), 1969, *Grammaire du Décaméron*, Mouton, The Hague-Paris.
- Todorov (Tzvetan), 1970, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.

- Todorov, (Tzvetan), 1971, 1978, *Poétique de la prose, choix suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Seuil.
- Todorov (Tzvetan), 1965, *Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes*, ed. Seuil, Paris.
- Todorov (Tzvetan), 1981, Mikhaïl Bakhtine, *Le Principe dialogique, suivi de Ecrits de Bakhtine*, Paris, Seuil.
- Todorov, (Tzvetan), 1987, *La notion de la littérature et autres essais*, Paris, Seuil, Collection Points.
- Tomachevski, Thématique, 1965, in *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil.
- Van Den Heuvel (Pierre), 1985, *Parole, Mor, Silence*, Paris, Librairie José Corti.
- Van Rossum- Guyon (Françoise), 1970, *Critique du roman (Essai sur la "Modification" de Michel Butor)*, Paris, Gallimard.
- Vazquez (Medel), Manuel (Angel), (S.D.), La Construction du personnage comme procès transdiscursif, in *Le Personnage Romanesque*, Colloque international, Nice, 14,15,16 Avril 1994, Nice, Association des publications de la faculté des lettres de Nice, Cahiers de narratologie, N°6.
- Versini (Laurent), 1979, *Le roman épistolaire*, P.U.F.
- Vial (Charles), E12, art. Qissa, Volume 5.
- Vietor(Karl), 1986, «L'histoire des genres littéraires» in: *Théorie des genres*, ed. Seuil, Paris.
- Vion (Robert), 2001, Effacement énonciatif et stratégies discursives, in *De la syntaxe à la narratologie énonciative*, DE Mattia, Monique et Joly, André (éds), Paris, Ophrys, Gap.
- Vion (Robert), 2006, Modalisation, Dialogisme et polyphonie in *Le Sens et ses Voix: Dialogisme et Polyphonie en langue et en discours*, sous la direction de Laurent Perrin, Revue Recherches Linguistiques, N°28.
- Wales (Katie), 1989, 1990, 1991, *A Dictionary of Stylistics*, London and New York, Published Longman.

مصطلحات العجم بالفرنسية

A

Achronie
 Actant
 Acte de focalisation
 Acte de langage
 Acte illocutionnaire
 Acte illocutoire
 Acte locutoire
 Acte perlocutoire
 Acte propositionnel
 Acteur
 Action
 Agent
 Amorce
 Anachronie
 Analepse
 Ancrage
 Anecdote
 Anisochronie
 Allégorie
 Allocataire
 Altération
 Alternance
 Amplitude
 Annoce
 Anticipation
 Aparté
 Architexte
 Aspectualisation

Assimilation
 Assumption
 Auctorial
 Auteur
 Auteur abstrait
 Auteur concret
 Auteur implicite
 Auteur impliqué
 Auteur réel
 Autofiction
 Autonomie différentielle
 Autoportrait
 Auto-récit
 Autobiographie
 Autofiction
 Autonomie

B

Base morphologique
 Bifurcation
 Biographie
 Barlesque

C

Carré sémiotique
 Causalyse
 Centre d'orientation du lecteur
 Chronotope

Clôture
Co-énonciateur
Cohérence
Collage
Compétence
Composante discursive
Composante narrative
Configuration
Conjonction
Connaissance discursive
Construction en paliers
Conte merveilleux
Conte philosophique
Contenu propositionnel
Conte populaire
Contexte
Contrat
Contrat de lecture
Co-texte
Couplage des fonctions
Courant de conscience

D

Début
Décor
Devoir faire
Descriptif
Description
Descripteur
Destinataire
Destinateur
Dialogisme
Dialogues
Dialogue intérieur
Diégèse
Dimension argumentative
Dimension cognitive

Discours
Discours attributif
Discours diégétique
Discours direct
Discordance énonciative
Discours extradiegtique
Discours immédiat
Discours indirect
Discours indirect libre
Discours métanarratif
Discours narratif
Discours narrativisé
Discours raconté
Discours référentiel
Discours romanesque
Discours stylisé
Discours transposé
Disjonction
Dispositif
Dissonance
Dissonance discursive
Discordance énonciative
Distance
Distanciation
Duo

E

Echange
Écriture du Moi
Effacement énonciatif
Effet de réel
Ellipse
Enchaînement
Enchaînement
Enfilage
Énoncé du faire
Énoncé narratif

Enonciation

Épique

Épopée

Épreuve

Espace

Espace autobiographique

Espace fonctionnel

Espace référentiel

Espace signifiant

Essai narratif

Etat Initial

Étrange

Événement

Exadiégétique

Evaluation finale

F

Table

Faire

Faire interprétatif

Faire persuasif

Fantastique

Fiction

Figures du discours

Fin

Flash - back

Focalisateur

Focalisateur

Focalisé

Focalisation

Focalisation interne

Focalisation interne variable

Focalisation zéro

Fonction

Fonction cardinale

Fonction catalyse

Fonctions du narrateur

Fonctionnalité différentielle

Formalisme russe

Foyers de narration

foyer narratif

Fréquence

G

Genre littéraire

H

Héros

Histoire

Hypertexte

Hypertextualité

Hypotexte

I

Illocuteur

Idéation référentielle

Imaginaire

Implicite

Incipit

Indices

Individuation

Informant (s)

Interaction verbale

Intertextualité

Intervention

Intrigue

Instance narrative

Isodronie

Isodiégétique

Isotopie

Isotopie énonciative

Itération externe

Itération généralisante

Itération interne

J

Jonction

Journal intime

K

Khabar

L

Lecteur

Lecteur abstrait

Lecteur concret

Lecteur idéal

Lecteur implicite

Lecteur implicite

Lecteur modèle

Lecteur virtuel

Lecteur réel

Leure

Lieu dédoublé

Lieu délimité

Logique des actions

Lois du discours

M

Macro-acte de discours

Manipulation

Maqams (Sésame)

Maximes conversationnelles

Mémoires

Merveilleux

Métadiscours

Métafiction

Métalepse

Métatexte

Mimésis

Mise en Abyme

Misc en relation

Modalité

Modèle actantiel

Monologisme

Monologue

Monologue autobiographique

Monologue autonome

Monologue auto-narrativisé

Monologue auto-rapporté

Monologue intérieur autonome

Monologue intérieur rapporté

Monologue narrativisé

Monologue rapporté

Monologue scénaristique

Motif

Motivation

Mouvements narratifs

Mythe

N

Narrataire

Narrateur

Narrateur actantiel

Narrateur anonyme

Narrateur extradiegetique

Narrateur hétérodiegetique

Narrateur homodiegetique

Narrateur intradiegetique

Narration

Narration antécédente

Narration intercalée

Narration ultérieure

Narrativisation

Narrativité
 Narratologie
 Narré
 Niveaux narratifs
 Nouvelle
 Novella
 Noyau

O

Objet de valeur
 Objet modal
 Opérations descriptives
 Ordre temporel
 Orientation argumentative

P

Pacte autobiographique
 Pacte fantastique
 Pacte narratif
 Pacte référentiel
 Pacte romanesque
 Panorama
 Paralepse
 Paralipse
 Paratexte
 Parcours narratif
 Parcours figuratif
 Parodie
 Parole isolée
 Pastiche
 Patient
 Peuse
 Penade directe libre
 Penade indirecte libre
 Percutant
 Performance
 Périphrase

Personnage
 Personnage focal
 Personne
 Perspective narrative
 Perturbation
 Poème narratif
 Poétique
 Point de vue
 Point de vue intérieur
 Point de vue intérieur multiple
 Point de vue omniscient
 Polymodalité
 Polyphonie
 Pénée
 Pont
 Pouvoir faire
 Pragmatique
 Prolepse
 Programme narrative
 Présupposé
 Proposition narrative
 Pseudo-diégétique
 Pseudo intrusif
 Pseudo-temporalité
 Psycho-récit

Q

Qualification différentielle

R

Rappel
 Récit
 Récit à focalisation multiple
 Récit à la première personne
 Récit à la troisième personne
 Récit autodiégétique
 Récit cadre

Récit détaillé
Récit d'événements
Récit de paroles
Récit de pensées
Récit de voyage
Récit encadré
Récit extradiegetique
Récit factuel
Récit fictionnel
Récit hétérodiégétique
Récit homodiégétique
Récit intradiégétique
Récit itératif
Récit métadiégétique
Récit métanarratif
Récit non focalisé
Récit poétique
Récit prédictif
Récis référentiel
Récis rétrospectif
Récis répétitif
Récis singulier
Réécriture
Reformulation
Registre
Règles de dérivation et d'action
Renvoi
Réparation
Réparation du manque
Représentation
Rôle actantiel
Rôle thématique
Roman
Roman antique
Roman à thème
Roman à tireurs
Roman autobiographique
Roman biographique

Roman d'apprentissage
Roman d'anticipation
Roman d'aventures
Roman- document
Roman épistolaire
Roman-feuilleton
Roman fleuve
Roman historique
Romanier omniscient
Roman noir
Roman pastoral
Roman pédagogique
Roman personnel
Roman philosophique
Roman policier
Roman policier

S

Sanction
Savoir faire
Scénario
Scène
Schéma quinaire
Sémiotique narrative
Séquence
Séquence descriptive
Séquence narrative
Situation
Situation narrative
Soliloque
Sommaire
Sous-genre romanesque
Structure actorielle
Suspense
Style direct
Style direct libre
Style indirect

Style indirect libre

Sujet

Sujet d'état

Sujet de conscience

Sujet de ■ focalisation

Sujet de perception

Sujet focalisateur

Sujet opérateur

Sujet percevant

Surnaturel

Syllepse temporelle

T

Temporalité narrative

Temps de la narration

Temps de la lecture

Temps de l'écriture

Temps de l'histoire

Trajet

Transfocalisation

Transposé

Transsexualité

Transvocalisation

Travestissement

Travestissement burlesque

U

Unités narratives

Univers diégétique

V

Vision «avec»

Vision «du dehors»

Vision «par derrière»

Vitesse

Voix

Vouloir faire

Vraisemblance

مصطلحات المعجم بالإنكليزية

A

Abstract author
Abstract Reader
Achrony
Actant
Action
Actor
Actantial model
Actantial role
Actorial narrator
Actorial structure
Addressee
Addresser
Advance mention
Adventure novel
Agent
Allegory
Alteration
Alternance
Amplitude
Anachrony
Analepsis
Anchoeage
Anecdote
Anisochrony
Anonymous narrator
Anticipation novel
Antique novel
Appetitionship novel

Argumentative dimension
Argumentative Orientation
Archi-text
Aside
Assimilation
Assumption
Autonomous interior monologue
Autonomous monologue
Autobiographical Pact
Aulber
Auctorial
Autobiographical monologue
Autofiction
Autobiography
Autobiographical space
Autodiegetic narrative
Attributive Discourse
Aversal

B

Beginning
Being able to do
Bifercation
Black novel
Biographical novel

C

Cardinal Function

Catalysis
Catalytic Function
Center of consciousness
Character
Chronotope
Class Indices
Co-associator
Cognitive dimension
Coherence
Collage
Competences
Concrete author
Configuration
Conjunction
Context
Contract
Conversational maxims
Coupling of Functions
Cotext

D

Decor
Delimited space
Deontic modality
Derivation of action rules
Described person
Descriptor
Description
Descriptive operations
Descriptive sequences
Detailed narrative
Detective novel
Dialogism
Dialogue
Digress
Diegetic Discourse

Diegetic universe
Differential autonomy
Differential functionality
Differential qualification
Direct Speech
Direct style
Discourse figures
Discourse Macro-act
Discourse markers
Discursive component
Discursive consonance
Discursive Discord
Disjunction
Distance
Distancing
Document novel
Dual space
Duration

E

Ellipsis
Embedding
Ending
Enactiation
Enunciative Discordance
Enunciative errors
Enunciative isotopy
Epic
Epistolary Novel
Episodic novel
Epitext
Exchange
External Iteration
External vision
Extradiegetic
Extradiegetic discourse

Extradiegetic narrator

Event

Events narrative

F

Fable

Factual narrative

Fantastic

Fiction

Fictional narrative

Figurative path

Final evaluation

First Person narrative

Flashback

Focal character

Focalization

Focalization Act

Focalized

Focalises

Focalism

Focalizing center

Folk tale

Former narration

Frame narrative

Framed narrative

Free direct thought

Free direct style

Free Indirect Speech

Free indirect style

Frequency

Function

Functional space

G

Generalizing iteration

Given

H

Having the vocation to do

Hero

Heterodiegetic narrative

Heterodiegetic narrator

Historical Novel

Homodiegetic narrative

Homodiegetic narrator

Hypertext

Hypertextuality

Hypotext

I

Ideal reader

Illocutionary

Illocutionary act

Illusion

Imaginary

Immediate Speech

Implicated author

Implicit

Implied author

Implied Reader

Index

Indirect Speech

Indirect style

Individuation

Informant(s)

Intercalated narration

Interior point of view

Internal Dialogue

Internal focalization

Internal Iteration

Interpretative act

Intertextuality

Intervention

Intimate journal

Intradiegetic narrative
 Intradiegetic narrator
 Isochrony
 Isodiegetic
 Isolated speech
 Isotopy
 Iterative narrative

J

Journey narrative
 Junction

L

Later narration
 Literary genre
 Logic of actions
 Ludicrous disguising

M

Maqama
 Manipulation
 Marvellous
 Marvellous tale
 Memories
 Metadiegetic narrative
 Metadiscourse
 Metafiction
 Metalepsis
 Metanarrative
 Metanarrative discourse
 Mimesis
 Misdeed
 Modal object
 Modality
 Model Reader
 Monologism

Monologue
 Motif
 Motivation
 Motive
 Multi-focalization narrative
 Multiple interior point of view
 Myth

N

Narrated
 Narrated Discourse
 Narrates
 Narrating
 Narrative
 Narrative clause
 Narrative Discourse
 Narrative focus
 Narrative essay
 Narrative instance
 Narrative Levels
 Narratized monologue
 Narrative movements
 Narrative poem
 Narrative Program
 Narrative pact
 Narrative Path,
 Narrative Process
 Narrative sequence
 Narrative Semiotics
 Narrative situation
 Narrative temporality
 Narrative text
 Narrative time
 Narrative Type
 Narrative units
 Narrative utterance
 Narrativity

Narrativization

Narrativized discourse

Narratology

Narrator

Narrator's Functions

Neutral narrative type

Non focalized narrative

Non focalized narrative type

Novel

Novelistic Discourse

Novelistic subgenre

Novella

Novel of Ideas

Novelistic Pact

O

Omniscient Novelist

Omniscient point of view

Opening

Operator subject

Overhead vision

P

Panorama

Paralepsis

Paralipsis

Paratext

Parody

Pastiche

Pastoral novel

Patient

Pauze

Pedagogical novel

Pentagonal structure

Perceiver

Perceiving center

Perspective narrative

Perceptual center

Performance

Peritext

Perlocutionary Act

Personal novel

Perturbation

Person - deixis

Persuasive act

Phantasmatic pact

Phenotext

Philosophical novel

Philosophical story

Picaresque novel

Plot

Poetic narrative

Poetics

Point of view

Polymodality

Polyphony

Polyphonic narrative

Postponement

Pragmatics

Predictive narrative

Pretupposed

Prolepsis

Proof

Propositional Act

Propositional content

Pseudo- diegetic

Pseudo Iterative

Pseudo -temporality

Psycho-narrative

Putting in touch or in relationship

R

Reach

Reader

Reader orientation center

Reading time

Real Effect

Real reader

Recalling

Recalling monologue

Recalling narrative

Receiver

Referential illusion

Referential narrative

Referential Pact

Referring Discourse

Referring space

Reformulation

Register

Repair work

Reparation

Repairing a lack

Repetitive narrative

Reported discourse

Reported inner monologue

Reported monologue

Representation

Re-writing

River novel

S

Sanction

Searler construction

Scenario

Scene

Self narrative

Self narrated monologue

Self- portrayal

Semiotic Square

Sequence

Sequencing

Serial novel

Short Story'

Signifying space

Simultaneous narrative

Situative Narrative

Situation

Soliloquy

Space

Speech Act

Speech event

Speech Narrative

Speed

State subject

State utterance

Story

Story Time

Strange

Stream of consciousness

Stylistic Discourse

Subject

Summary

Supernatural

Suspens

Syllabic Temporal

T

Temporal order

Text

The encoding of «self» in narrative

Thematic role

Third-person narrative

Thoughts Narrative

Transfocalization

Transfocality

V

Value object

variable internal focalization

W

Verbal interaction

Verisimilitude

Weaving

Virtual Reader

writing time

vision

Vision with Overhead

Z

Voice

Zero focalization

فهرس المصطلحات

المصطلح	الف	الصلة
اتصال	Conjonction/Conjunction	13
أثر الواقع	Effet de réel / Real Effect	14
إجمال راجع مجمل	(Sommaire/Summary)	15
إحالة	Renvoi/Postponement	15
اختيار	Espeuve/ Proof	15
إرادة الفعل	Vouloir faire/Having the volition to do	16
ارتجاع فني راجع ومضة وراثية	(Flash-back)	17
ارتداد	Analepse, Rétrospection /Analepsis or Retrospection	17
إرصاد راجع تضمين انعكاسي	(Mise en Abyme)	19
أساس بنائي	Base morphologique/Morphological Basis	19
استباق	Prolepsis, anticipation/Prolepsis or Anticipation	21
استرجاع راجع ارتداد	(Analepse/Analepsis)	22
استشراف راجع استباق	(Prolepsis/Prolepsis)	22
استطاعة الفعل	Pouvoir faire/Being able to do	23
استعادة راجع ارتداد	(Analepse/Analepsis)	23
استقلالية اختلافية	(Autonomie différentielle/Differential Autonomy)	23
راجع استقلالية تمييزية		
استقلالية تمييزية	Autonomie différentielle/Differential Autonomy	24

24	Mythe/Myth	أسطورة
27	(Style direct/Direct Style)	أسلوب مباشر راجع خطاب مباشر
27	(Style direct libre/Free direct style)	أسلوب مباشر حرّ راجع خطاب فوريّ
27	(Style indirect/Indirect style)	أسلوب غير مباشر راجع خطاب غير مباشر
27	(Style indirect libre/Free Indirect Style)	أسلوب غير مباشر حرّ راجع خطاب غير مباشر حرّ
27	Réparation/oe Repair Work or Reparation	إصلاح
28	Réparation du manque/Repairing a lack/Mis-deed/méfait	إصلاح الافتقار / الإساءة
29	Perturbation / Perturbation	المضطراب
29	Ellipse/Ellipsis	إضمار
31	(Reformulation)	إعادة الصياغة راجع عمليات وصفية
31	Réécriture/Re-writing	إعادة الكتابة
32	(Announce/Advance Mention)	إعلان راجع إنباء استباقيّ
32	Paralepse/Paralepsis	إلغاة
33	Nouvelle/Short Story	أقصوصة
34	Allégorie/Allegory	أليغوريا
37	(Allégorie/ Allegory)	أمثلة راجع أليغوريا
37	Effacement énonciatif/Enonciative Erasure	اتحساء تلفظي
38	Announce/Advance mention	إنباء استباقيّ
38	Performance/Performance	إنجاز
40	Cohérence/Cohesence	انسجام
43	Poétique / Poetics	إنشائية
44	Dijonction/Dijunction	انفصال
46	Manipulation/ Manipulation	إيماز

باء

- 48 *Amorce/Beginning* يارقة
- 49 *Foyer de narration (ou foyer narratif)/* يورة السرد
Focus of Narration (or Narrative Focus)
- 49 *Panorama/Panorama* بانوراما
- 50 *(Début/ Beginning)* بداية راجع فاتحة
- 50 *Programme narratif/Narrative Program* برنامج سردي
- 51 *Héros/Hero* بطل
- 52 *Dimension argumentative/Argumentative Dimension* بعد حجاجي
- 55 *Dimension cognitive/Cognitive Dimension* بُعد عرفاني
- 56 *Construction en paliers/Scalar Construction* بناء التدرج
- 57 *(Sujet /Subject)* بناء قصص راجع مادة حكاية
- 57 *Structure actorielle/Actorial Structure* بنية الممثلين
- 58 *(Polyphonic/Polyphony)* بوليفونية راجع تعدد صوتي

تاء

- 59 *Consonance discursive/ Discursive Consonance* تالف خطائي
- 60 *(Itération généralisante/Generalising Iteration)* تالف تعميمي راجع
- 60 *Itération externe/External Iteration* تالف خارجي
- 60 *Itération interne/Internal Iteration* تالف داخلي
- 61 *Pseudo itératif/Pseudo Iterative* تالف زائف
- 62 *Syllepse temporelle/Temporal Syllepsis* تالف زمني
- 62 *Echange/Echange* تبادل
- 65 *Focalisation/Focalization* تبشير
- 67 *(Focalisation interne/Internal Focalization)* تبشير داخلي راجع تبشير
- 67 *(Focalisation interne variable/Variable Internal Focalization)* تبشير داخلي متغير راجع تبشير
- 67 *(Focalisation zéro/Zero Focalization)* تبشير صفري راجع تبشير

67	(Focalisation zéro/Zero Focalization)	تبشير من الدرجة الصفر راجع تبشير
67	Motivation/Motivation	تبرير
70	Distanciation/Distancing	تبعيد
73	(Transatextualité/Transcontextuality)	تجاوز نصي راجع تعالق نصي
73	(Achronie/Achroey)	تجرد عن التعاقب الزمني راجع لازمن
73	(Aspectualisation)	تحديد المظاهر راجع عمليات وصفية
73	(Travestissement burlesque/Ludicross Disguising)	تحريف هزلي راجع تنكر هزلي
73	(Motivation)	تحفيز راجع تبرير
73	Fiction/Fiction	تخييل
78	Self-fiction/Autofiction	تخييل ذاتي
80	Pragmatique/Pragmatics	تداولية
85	Intervention/Intervention	تدخل
87	Rappel/Recalling	تذكير
87	Ordre temporel/Temporal Order	ترتيب زمني
88	(Ancrage/Anchorage)	ترسيخ راجع عمليات وصفية
88	Schéma quinaire/Pentagonal Structure	ترسيمة خماسية
89	Couplage des fonctions/Coupling of Functions	تزاوج الوظائف
90	Narrativisation/Narrativization	تسريد
91	Enchaînement/Sequencing	تسلسل
91	Isotopie/Isotopy	تشاكل
92	Isotopie énonciative /Enunciative Isotopy	تشاكل تُلغظني
94	(Représentation/Representation)	تشخيص راجع تمثيل
94	Configuration/Configuration	تشكيل
95	Surpris/Surprise	تشويق
95	Sanction/Sanction	تصديق

96	(Anisochronie/Anisochrony)	تصوِّف زمني راجع لا توافق زمني
96	(Représentation/Representation)	تصوير راجع تمثيل
96	(Enchaînement/Embedding)	تضمين انظر مستويات سردية
97	Mise en abyme/Mise en abyme	تضمين انعكاسي
100	(Trans textualité/Trans textuality)	تمال نصي راجع تعلق نصي
100	Trans textualité/Trans textuality	تعلق نصي
101	Polyphonic/Polyphony	تعدّد صوتي
105	Polymodalité/Polymodality	تعدّد الصيغ
106	(Mise en relation/Putting in touch or in relationship)	تعليق راجع عمليات وصفية
106	(Paralipse/Paralipsis)	تغافل راجع حجب
106	(Mise en abyme)	تطوير راجع تضمين انعكاسي
106	Altération/Alteration	تغيير
107	Interaction verbale/Verbal Interaction	تفاعل قلبي
107	Bifurcation/Bifercation	تفرّع
108	Individuation/Individuation	تفريد
109	(Isotopic/Istopy)	تقاطب دلالي راجع تشاكل
109	Evaluation finale/Final Evaluation	تقويم نهائي
110	(Sommaire/Summary)	تلخيص راجع سجل
110	(Collage/Collage)	تلمصق راجع كولاج
110	Enceciation/Enneciation	تلفظ
112	Représentation/Representation	تمثيل
113	Intertextualité/Intertextuality	تناص
117	Discordance énonciative/Enunciative Discordance	تنافر تلفظي
118	Dissonance discursive/Disursive Discord	تنافر خطابي
119	Alternance/Alternance	تناوب
119	Transvocalization/Transvocalization	تناوب الأصوات

- 121 Transfocalisation/Transfocalization تناوب تبويري
 122 Travestissement burlesque/Ludicrous disguising تشكّر هزلي
 122 Fréquence/Frequency تواتر
 123 (Consonance discursive/Discursive Consonance) توافق راجع ناكف خطابي
 123 Isodiegétique/Isodiegetic توافق حكائي
 124 Isochronic/Isochrony توافق زمني
 124 Orientation argumentative/Argumentative Orientation توجيه حجاجي
 126 Courant de conscience/Stream of Consciousness تيار الوعي

ثاء

- 127 (Ellipse/Ellipsis) ثغرة راجع إضمار
 127 (Ellipse/Ellipsis) ثغرة زمنية راجع إضمار

جيم

- 128 (Architexte/Architext) جامع النصّ راجع نصّ جامع
 128 (Sanction/Sanction) جزاء راجع تصديق
 128 (Proposition narrative/Narrative Clause) جملة سردية جملة قصصية
 128 Proposition narrative/Narrative Clause جملة قصصية
 130 Genre Littéraire/Literary Genre جنس أدبي
 135 Sous-genre romanesque/Novelistic Subgenre جنس روائي فرعي
 138 Dispositif/Setting جهاز
 139 Modalité/Modality جهة

حاء

- 141 (Motif/Motif) حافز راجع مؤثف
 141 Intrigue/Plot حبكة
 144 Paralipse/Paralipsis حجب

145	Evénement/Event	حدث
146	(Paralipse/Paralipsis)	حذف راجع إضمار
		حذف مؤنجل راجع حجب
146	Mouvements narratifs/Narrative Movements	حركات سردية
147	(Paralepse/Paralepsis	حشو راجع إضافة
147	Pseudo-diégétique/Pseudo-digetic	حكائي زائف
148	Histoire/Story	حكاية
148	(Allégorie/Allegory)	حكاية رمزية راجع أليغوريا
149	Conte populaire/Folk tale	حكاية شعبية
154	(Conte merveilleux/Marvellous tale)	حكاية عجيبة راجع حكاية شعبية
154	Philosophical story/Conte philosophique,	حكاية فلسفية
155	Fable - Apologue/Fable	حكاية مثلية
158	(Histoire/Story)	حكي راجع حكاية
158	(Récit/Narrative)	حكي راجع قصة
158	(Narration/Narrating)	حكي راجع سرد
158	(Pseudo-diégétique/Pseudo-digetic)	حكي زائف راجع حكائي زائف
158	Dialogue/Dialogue	حوار
161	Dialogue intérieur/Internal Dialogue	حوار داخلي
161	Dialogisme/Dialogism	حوارية
خاء		
164	Closure/Ending	خاتمة
168	(Extradiegétique/Extradiegetic)	خارج حكائي راجع خطاب
		خارج الحكاية
168	(Extradiegétique/Extradiegetic)	خارج الحكي راجع خطاب
		خارج الحكاية
168	Suraturel/Supernatural	خارق
169	Métalepse/Metalepsis	خارقة سردية
170	Khabar/Avvenal	خبر
173	(Histoire/Story)	خبر راجع حكاية

173	Leurre/Illusion	خدعة
174	Discours attributif/Attributive Discourse	خطاب إسنادي
175	(Discours extradiegetique/Extradiegetic Discourse)	خطاب خارجي راجع خطاب من خارج الحكاية
175	Discours diégétique/Diegetic Discourse	خطاب حكاثي
175	Discours romanesque/Novelistic Discourse	خطاب روائي
176	Discours narratif/Narrative Discourse)	خطاب سردي راجع خطاب قصصي
176	Métadiscours/Metadiscourse	خطاب على الخطاب
180	(Discours métanarratif/Metanarrative Discourse)	خطاب على خطاب قصصي راجع خطاب من خارج الحكاية
180	Discours indirect/Indirect Speech	خطاب غير مباشر
181	Discours indirect libre/Free Indirect Speech	خطاب غير مباشر حر
183	Discours immédiat/Immediate Speech	خطاب فوري
184	Discours narratif/Narrative Discourse	خطاب قصصي
185	Discours stylistic/Stylistic Discourse	خطاب مؤسلب
186	Discours direct/Direct Speech	خطاب مباشر
187	(Discours transposé/Indirect Speech)	خطاب محوّر راجع خطاب غير مباشر
187	Discours référentiel/Referring Discourse	خطاب مرجعي
189	Narrated Discourse/Discours raconté	خطاب مروي
189	(Discours narrativisé/Narrativized Discourse)	خطاب مسرّد راجع خطاب مروي
189	Discours extradiegetique/Extradiegetic Discourse	خطاب من خارج الحكاية
190	(Discours transposé/Reported Discourse)	خطاب منقل راجع خطاب غير مباشر
190	(Sommaire/Summary)	خلاصة راجع مجمل

دال

- 191 (Modèle actantiel/Actantial Model) دوائر العمل راجع متوال الفواعل
 191 (Rôle actantiel/Actantial Role) دور عاملتي راجع دور فاعلي
 191 Thematic Role/Rôle thématique دور فرضي
 192 Rôle actantiel/Actantial Role دور فاعلي
 192 Décor/Decor ديكور
 192 (Durée/Duration)/(Speed) ديمومة راجع مدة

ذال

- 193 (Sujet de perception/Perceptual Center) ذات إدراك راجع مبتر
 193 (Sujet de la focalisation/ Focalizing center) ذات التبشير راجع مبتر
 193 Sujet d'état/State Subject ذات حالة
 193 Sujet opérateur/Operator Subject ذات فاعلة
 194 (Sujet focalisateur/Focalizing Center) ذات مبتر راجع مبتر
 194 (Sujet percevant/Perceiving Center) ذات ملبركة راجع مبتر
 194 (Sujet de conscience/Center of Consciousness) ذات الوعي راجع مبتر

راء

- 196 Narrateur actoriel/Actorial Narrator راي شخصي
 196 (Narrateur extradiegetique/Extradiegetic Narrator) راي براني الحكيم راجع راي
 من خارج الحكاية
 197 (Narrateur intradiegetique/Intradiegetic Narrator) راي جواني الحكيم راجع راي
 من داخل الحكاية
 197 Narrateur anonyme/Anonymous Narrator راي فقل
 197 (Narrateur hétérodiégétique/Heterodiegetic Narrator) راي غير متجانس الحكيم
 راجع راي
 197 (Narrateur homodiégétique/Homodiegetic Narrator) راي متجانس الحكيم راجع
 راي
 198 (Narrateur homodiégétique/Homodiegetic Narrator) راي متضمن في الحكاية
 راجع راي

198	(Narrateur homodiegétique/Homodiegetic Narrator)	راي متناو يعرويه راجع راي
198	(Narrateur homodiegétique/Homodiegetic Narrator)	راي متناو مع مرويه راجع راي
198	(Narrateur anonyme/Anonymous Narrator)	راي مجهول راجع راي غفل
198	(Narrateur hétérodiégétique/Heterodiegetic Narrator)	راي مفارق لمرويه راجع راي
198	(Auctorial/Auctorial)	راي ناظم راجع راي غفل
198	(Vision "avec"/ Vision with)	رؤية مصاحبة راجع تبير
199	(Vision "avec"/ Vision with)	رؤية مع راجع تبير
199	(Vision "du dehors"/ External Vision)	رؤية من الخارج راجع تبير
199	(Vision "par derrière"/ Overhead Vision)	رؤية من الخلف راجع تبير
199	(Analeptic/Analepsia)	رجع راجع ارتداد
199	Autoportrait/Self- Portrayal	رسم ذاتي
201	(Romancier omniscient/Omniscient Novelist)	روائي عليم راجع تعدد الصيغ
201	Roman/Novel	رواية
207	Roman d'anticipation/Anticipation Novel	رواية استباق
207	Roman à thèse/Novel of Ideas	رواية أطروحة
208	Roman policier/Detective Novel	رواية بوليسية
210	Roman historique/Historical Novel	رواية تاريخية
213	Roman pédagogique/Pedagogical Novel	رواية تربوية
213	Roman épistolaire/Epistolary Novel	رواية ترسليّة
215	Roman d'apprentissage/Apprenticeship Novel	رواية تعلّم
216	Roman à tiréirs/Episodic novel	رواية ذات أدرّاج
217	Roman pastoral/Pastoral Novel	رواية رعيّة
218	Roman noir/Black Novel	رواية سوداء
218	Roman autobiographique/Autobiographical Novel	رواية سير ذاتية

- 220 (Roman historique/Biographical Novel) رواية سيرة راجع رواية شخصية
- 221 Roman personnel/Personal Novel رواية شخصية
- 221 Roman Picaresque/Picaresque Novel رواية شطار
- 222 Roman antique/Antique Novel رواية عتيقة
- 223 Roman philosophique/Philosophical Novel رواية فلسفية
- 224 Novella/Novella رواية قصيرة
- 225 Roman-feuilleton/Seriel Novel رواية سلسلة
- 226 Roman d'aventures /Adventure Novel رواية مغامرات
- 227 Roman fleuve/River Novel رواية نهر
- 228 Roman- document/Document/Novel رواية وثائقية

زاي

- 230 Temps de l'histoire/Story Time زمن الحكاية
- 232 Temps de la narration/Narrative Time زمن السرد
- 234 Temps de la lecture/Reading Time زمن القراءة
- 237 Temps de l'écriture/Writing Time زمن الكتابة
- 239 Pseudo-temporalité/Pseudo-Temporality زمنية زائفة
- 240 Temporalité narrative/Narrative Temporality زمنية قصصية
- 241 (Pseudo-diégétique/ Pseudo-diegetic) زيف حكايتي راجع حكايتي زائف

سين

- 242 (Narrateur/Narrator) سارد راجع راي
- 242 (Prolepse/Prolepsis) سبق راجع استباق
- 242 Register/Registor سجل
- 243 Narration/Narrating سرد
- 247 (Récit d'événements/Events Narrative) سرد الأحداث راجع قصص الأحداث
- 247 (Récit polyphonique/Polyphonic Narrative) سرد بوليفوني راجع تعدد صوتي
- 247 (Récit itératif/Iterative Narrative) سرد تكراري متشابه راجع قصص تاليفي

- 247 (Narration antérieure/Former Narration) سرد سابق راجع زمن السرد
- 247 (Récit hétérodiégétique/Heterodiegetic Narrative) سرد غير متجانس الحكيم
 راجع قصص غير مضمّن في الحكاية
- 247 (Narration ultérieure/Later Narration) سرد لاحق راجع زمن السرد
- 247 (Récit homodiégétique/Homodiegetic Narrative) سرد متجانس الحكيم راجع
 قصص مضمّن في الحكاية
- 248 (Récit simultané/Simultaneous Narrative) سرد متزامن راجع زمن السرد
- 248 Diégèse/Diegesis سرد محض
- 249 (Narration intercalée/Intercalated Narration) سرد مدرج راجع زمن السرد
- 249 (Récit détaillé/Detailed Narrative) سرد مفصّل راجع قصص مفصّل
- 249 (Narrativisation/Narrativization) سردنة راجع تسريد
- 249 Narratologie/Narratology سرديات
- 254 Narrativité/Narrativity سردية
- 254 Vitesse/Speed سرعة
- 255 Amplitude/Amplitude سعة
- 255 Contexte/Context سياق
- 257 (Co-texte/Cotext) سياق مقالتي راجع سياق
- 257 Biographie/Biography سيرة
- 260 Autobiographie/Autobiography سيرة ذاتية
- 263 Sirr Sha'biyya (Geste)/ Folktales سيرة شعبية
- 268 Sémiotique narrative/Narrative Semiotics سيميائية سردية
- 269 Scénario/Scenarjo سيناريو

شعين

- 270 Personnage/Character شخصية
- 271 Personnage focal/Focal Character شخصية بؤرية
- 272 Formalisme russe/Russian Formalism شكلاية روسية

صفات

- 275 Qualification différentielle/Differential Qualification صفة تمييزية

275	Intention/Intention	صلة
276	Voix/Voice	صوت
277	Figures de discours/Discourse Figures	صور الخطاب
277	Mode/Mood	صفة
ضاد		
280	(Implicite /Implicit)	ضمني راجع مضمّر
280	Personne/Person-Deixis	ضمير
عين		
282	(Univers diégétique/Diégetic Universe)	عالم حكايتي راجع عالم الحكاية
282	Univers diégétique/Diégetic Universe	عالم الحكاية
282	Agent/Agent	عامل
284	(Agent/Agent)	عامل راجع فاعل
284	Illocuteur/Illocutionary	عامل بالقول
285	(Fantastique/Fantastic)	عجائبي راجع فانتاسيكي
285	Merveilleux/Marvellous	عجيب
286	Contrat/Contract	عقد
288	Contrat de lecture/Reading Contract	عقد قراءة
289	(Indexe/ Index)	علامة راجع مؤشر
289	(Acte perlocutoire/Perlocutionary Act)	عمل التأثير بالقول راجع عمل لغوي
290	Acte de focalisation/Focalization Act	عمل التبيين
291	Macro-acte de discours / Discourse Macro-Act	عمل خطائبي أكبر
292	Acte propositionnel/Propositional Act	عمل تقضي
293	Act locutoire /Speech Act	عمل قولني راجع عمل لغوي
293	Acte de langage/ Speech Act	عمل لغوي
297	Acte illocutionnaire/Illocutionary Act	عمل مضمن في القول راجع عمل لغوي
299	Opérations descriptives/Descriptive Operations	عمليات وصفية
	(Agent/Agent)	هون راجع عامل

- 299 Instance narrative/Narrative Instance عون سردي
خمين
- 300 Strange/Strange غريب
فناء
- 302 Incipit/Opening فاتحة
- 304 Actant/Actant فاعل
- 305 Fantastique / Fantastic فانتاستيكي
- 306 (Portée/Reach) مساحة راجع مدى
- 306 Espace/Space فضاء
- 308 Espace signifiant/Signifying Space فضاء دلّ
- 308 Espace autobiographique/Autobiographical فضاء سير ذاتي
Space
- 309 Espace référentiel/Referring Space فضاء مرجعي
- 310 Espace fonctionnel/Functional Space فضاء وظيفي
- 311 Action/Action فعل
- 312 Faire interprétatif/Interpretative Act فعل تأويلي
- 313 (Acte de langage/Speech Event) فعل الكلام راجع عمل لغوي
- 313 (Pensée directe libre/Free Street Thought) فكر مباشر حرّ راجع خطاب
فوري
- 313 (Pensée indirecte libre/Free Indirect Thought) فكر غير مباشر حرّ راجع خطاب
غير مباشر حرّ
- 313 (Flash-back/Flashback) فلاش باك راجع وصفا ورواية
فلاش باك
- 314 (Acteur, Actor) قائم بالفعل راجع ممثل
- 314 Lecteur/Reader قارئ
- 316 Lecteur implicite/Implied Reader قارئ ضمني
- 317 Lecteur idéal/Ideal Reader قارئ مثالي
- 317 Lecteur virtuel/Virtual Reader قارئ مُفترض

318	Lecteur impliqué/Implicated Reader	قارئ مُقتضى
318	(Lecteur concret/Concrete Author)	قارئ ملموس راجع قارئ واقعي
318	Lecteur modèle/Model Reader	قارئ نموذجي
319	Lecteur réel/Real reader	قارئ واقعي
320	(Indice/Index)	قرينة راجع مؤشر
320	Récit d'événements / Event Narrative	قصة الأحداث
321	(Récit itératif/Iterative Narrative)	قصة إعادتي راجع قصة تأليفي
321	Récit singulatif/Singulative Narrative	قصة إفرادي
322	Récit de pensées/Thoughts Narrative	قصة الأفكار
322	Récit de paroles/Speech Narrative	قصة الأقوال
323	Récit itératif/Iterative Narrative	قصة تأليفي
323	Récit remémoratif/Recalling Narrative	قصة تذكري
324	Récit répétitif/Repetitive Narrative	قصة تكراري
325	Récit prédictif/Predictive Narrative	قصة تنبئي
326	Auto-récit/Self-Narrative	قصة ذاتي
328	Récit autodiégétique/Autodiegetic Narrative	قصة ذاتي الحكاية
328	Récit hétérodiégétique/Heterodiegetic Narrative	قصة غير مُضمن في الحكاية
328	Récit métadiégétique/Metadiegetic Narrative	قصة في قصة
329	(Récit itératif/Iterative Narrative)	قصة مؤلف راجع قصة تأليفي
329	Récit homodiégétique/Homodiegetic Narrative	قصة مضمن في الحكاية
329	(Récit singulatif/Singulative Narrative)	قصة مفرد راجع قصة إفرادي
329	Récit détaillé/Detailed Narrative	قصة مفصل
330	(Récit répétitif/repetitive Narrative)	قصة مكرر راجع قصة تكراري
330	Récit extradiégétique/Extradiegetic Narrative	قصة من خارج الحكاية
330	Récit intradiégétique/Intradiegetic Narrative	قصة من داخل الحكاية
331	Psycho-récit/Psycho-Narrative	قصة نفسي
332	(Récit à la troisième personne/Third-person Narrative)	قصة بضمير الغائب راجع ضمير

- 333 (Récit à la première personne/First-person narrative) قص بشمير المتكلم راجع ضمير
- 333 (Histoire/Story) قصة راجع حكاية
- 333 Récit/Story قصة (قصص)
- 334 Récit cadre/Frame Narrative قصة إطار
- 334 Récit poétique/Poetic Narrative قصة شعرية
- 335 Métarécit/Metanarrative قصة على قصة
- 336 (Récit non focalisé, Non-focalized Narrative) قصة غير مبالرة راجع تبشير
- 336 Métarécit/Metanarrative قصة في قصة
- 338 (Nouvelle/Short Story) قصة قصيرة راجع أقصوصة
- 338 Récit encadré/Framed Narrative قصة مؤطرة
- 339 (Récit fictionnel/ Fictional Narrative) قصة متنبلة راجع تخيل
- 339 (Récit à focalisation multiple/ Multi-focalization Narrative) قصة متعددة التبشير راجع تبشير
- 339 (Récit métanarratif/ Metanarrative) قصة واصفة راجع قصة على قصة
- 339 Récit de voyage/ Journey Narrative قصص الرحلات
- 342 Récit référentiel/Referential Narrative قصص مرجعي
- 347 (Récit factuel/Factual Narrative) قصص وقائعي راجع قصص مرجعي
- 347 Poème narratif/Narrative Poem قصيدة سردية
- 348 (Ellipse/ Ellipsis) فطر راجع إضمار
- 348 Règles de dérivation et d'action/Derivation of action rules قواعد الاشتقاق والعمل
- 349 Maximes conversationnelles/Conversational Maxims قواعد المحادثة
- 352 Lois du discours/Discourse Maxims قوانين الخطاب

حكايا

- 354 *Ecriture du Moi/The Encoding of "Self" in Narrative* كتابة الأنا
- 355 *Chronotope/Chronotope* كرونوتوب
- 355 *Compétence/Competence* كفاءة
- 356 *Aparé/Aside* كلام انفرادي
- 357 *(Discours indirect/Indirect Speech)* كلام غير مباشر راجع خطاب غير مباشر
- 357 *(Discours indirect libre/Free Indirect Speech)* كلام غير مباشر حرّ راجع خطاب غير مباشر حرّ
- 357 *(Discours direct/Direct Speech)* كلام مباشر راجع خطاب مباشر
- 357 *(Discours indirect/Indirect Speech)* كلام مباشر حرّ راجع خطاب فوري
- 357 *Parole isolée/Isolated Speech* كلام معزول
- 358 *Collage/Collage* كولاج

لام

- 360 *Anisochronie/Anisochrony* لا توافق زمني
- 360 *(Anisochronie/Anisochrony)* لا توافق راجع لا توافق زمني
- 361 *(Analepse/Analepsis)* لاحقة راجع ارتداد
- 361 *Achronie, Achrony* لا زمن

ميم

- 363 *Fable/Fable* مادة حكاية
- 364 *Indices/Clues* مؤشرات
- 365 *Auteur/Author* مؤلف
- 367 *(Auteur implicite/Implied Author)* مؤلف ضمني راجع مؤلف مقننى
- 367 *(Auteur concret/Concrete Author)* مؤلف فعلي راجع مؤلف
- 367 *(Auteur abstrait/Abstract Author)* مؤلف مجرد راجع مؤلف مقننى

- 367 (Auteur impliqué/Implicated author) مؤلف معني راجع مؤلف مقتضى
- 367 Auteur impliqué/Implied Author مؤلف مقتضى
- 369 (Auteur réel/Real Author) مؤلف واقعي راجع مؤلف فعلي
- 369 Focalisé/Focalized مبدأ
- 369 (Focalisateur/Focaliser) مبدأ له راجع انظر مبدأ
- 369 Focalisateur/Focaliser مبدأ
- 371 (Fable/Fable) مبنى حكاية راجع مادة حكاية
- 371 (Séquence/Sequence) متالية سردية راجع مقطع سردي
- 371 (Motif/ Motive) متخلل جلدي راجع موتيف
- 371 Imaginaire/Imaginary متخيل
- 372 (Isodiegétique/Isodiegetic) متشاكل الحكائي راجع نوافق حكاية
- 372 (Allocutaire/Addressée) متلفظ له راجع مقول له
- 372 (Co-énonciateur/Co-enonciator) متلفظ مشارك راجع مقول له
- 373 (Recepteur/Receiver) متلق راجع مقول له
- 373 (Fable/Fable) متن حكاية راجع مادة حكاية
- 373 (Séquence/Sequence) متالية سردية راجع مقطع سردي
- 373 Sommaire/Summary مجمل
- 374 Mimésis/Mimesis محاكاة
- 375 Parodie/Parody محاكاة ساخرة
- 377 (Instance narrative/Narrative Instance) محفل سردي راجع عون سردي
- 377 Informant (x)/Informant (x) محور التواتر راجع تشاكل شخير (مضمرات)
- 378 Durée/Duration (Speed) مدة
- 379 Portée/Reach مدى
- 379 (Percevant/Perceiver) مدرك راجع مبدأ
- 379 (Amplitude/Amplitude) مدى راجع سعة
- 379 (Amplitude/Amplitude) الامتداد راجع سعة
- 379 Mémoires/Memories مذكرات

382	Carré sémiotique/Semiotic Square	مربع سيميائي
384	Destinateur/Addresser	مرسل
385	Destinataire/Receiver	مُرسل إليه
386	(Centre d'orientation du lecteur/Reader Orientation Center)	مركز توجيه القارئ راجع مبني
386	(Portée/Reach)	مرعى راجع مدى
386	(Narri/Narrated)	مروي راجع حكاية
386	Narrataire/Narratee	مروي له
387	Trajet/Distance	مسار
388	Parcours narratif/Narrative Path, or Process	مسار سردي
389	Parcours figuratif/Figurative Path	مسار الصور
390	(Catalyse/Catalysis)	مساعد راجع وظيفة مساعنة
390	Distance/Distance	مسافة
391	Niveaux narratifs/Narrative Levels	مستويات سردية
392	Vraisemblance/Versimilitude	مشاكلة
394	Scène/Scene	مشهد
395	Implicite / Implicite	مضمّر
396	(Contenu propositionnel/Propositional content)	مضمون قضيوي راجع حمل لغوي
396	Partiche/Partiche	معارضة
398	Savoir faire/Know-how	معرفة الفعل
398	(Posé/Given)	معطى راجع مضمّر
398	Patient/Patient	معمول
399	Anachronie/Anachrony	مفارقة زمنية
400	(Patient/Patient)	مفعول راجع معمول
400	Essai Narratif/Narrative Essay	مقال قصصي
403	Situation/ Situation	مقام
406	Situation narrative/Narrative Situation	مقام سردي
407	(Instance narrative/Narrative Instance)	مقام سردي راجع عون سردي

407	Maqama (Séance)	مقامة
411	(Présupposé/Presupposed)	مقتضى راجع مضمر
411	Séquence narrative/Narrative Sequence	مقطع سرديّ
413	Séquence Descriptive/Descriptive Sequence	مقطع وصفيّ
414	Allocataire/Addressée	مقول له
416	Composante discursive/Discursive Component	مقوم خطائبي
417	Composante narrative/Discursive Component	مقوم سرديّ
418	Lieu délimité/Delimited Space	مكان محدد
418	Lieu dédoublé/Dual Space	مكان مزدوج
419	Epopée/Epic	ملحمة
420	Énoncé d'état/State Utterance	ملفوظ حالة
420	Énoncé narratif/Narrative Utterance	ملفوظ سرديّ
422	Énoncé du faire/Doing Utterance	ملفوظ فعل
422	(Assimilation/Assimilation)	مماثلة راجع عمليات وصفية
422	Acteur/Actor	ممثل
423	Soliloque/Soliloquy	مناجاة الذات
424	(Monologisme/Monologism)	مناجاة راجع مونولوجية
424	(Manipulation/Manipulation)	متاوردة راجع إيعاز
424	Logique des actions/Logic of Actions	منطق الأعمال
426	Perspective narrative/Narrative Perspective	منظور سرديّ
427	Modèle actantiel/Actantial Model	متوال القواهل
428	(Sous-entendu/Assumption)	تُهمت راجع مُفسر
428	Motif/Motif	موتيف
429	(Sommaire/Summary)	موجز راجع مجمل
430	Descriptaire/Described Person	موصوف له
430	Objet modal/Modal Object	موضوع جهنّ
431	Objet valeur/Value Object	موضوع قيمة
432	(Situation narrative/Narrative Situation)	موقع سرديّ راجع مقام سرديّ
432	Monologue/Monologue	مونولوج

- 456 Hypotexte/Hypotext نصّ سابق
- 457 Texte narratif/Narrative Text نصّ سرديّ
- 460 Phéno-texte/Phenotext نصّ ظاهر
- 461 Hypertexte/Hypertext نصّ لاحق
- 461 Peritexte/Peritext نصّ مصاحب
- 462 Paratexte/Paratext or Intertextuality نصّ مواز
- 464 Hypertextualité/Hypertextuality نصيّة لاحقة
- 465 (Ordre temporel/Temporal Order) نظام زمنيّ راجع ترتيب زمنيّ
- 465 Enfilage/Weaving نظم
- 465 (Type Narratif Neutre/Neutral Narrative Type) نمط سرد حياديّ راجع
- 465 (Type narratif non focalisé/Non Focalized Narrative Type) نمط سرد غير مبادر راجع
- 465 Type narratif/Narrative Type تبشير ووجهة نظر
- 465 Type narratif/Narrative Type نمط سرديّ
- 467 (Novella/Novella) نوليلّا راجع رواية قصيرة

واو

- 468 Descripteur/Describer واصف
- 469 Point de vue/Point of View وجهة النظر
- 470 (Point de vue intérieur/Interior Point of View) وجهة نظر داخلية راجع تبشير ووجهة نظر
- 471 (Point de vue intérieur multiple/Multiple Interior Point of View) وجهة نظر داخلية متعدّدة راجع تبشير وتناوب تبشيريّ
- 471 (Point de vue onnaiscent/Omniscient Point of View) وجهة نظر علمية راجع تبشير ووجهة نظر
- 471 Devoir faire/Deontic Modality وجوب الفعل
- 471 (Unités narratives/Narrative Units) وحدات سرديّة راجع وظيفة
- 472 (Unités narratives/Narrative Units) وحدات قصصية راجع وظيفة
- 472 Description/Description وصف
- 472 (Etat initial/Initial State) وضع ابتدائيّ راجع وضع أوليّ

- 472 Etat initial/Initial State وضع أولي
- 473 Fonctions du narrateur/Narrator's Functions وظائف الراوي
- 474 Fonction/Function وظيفة
- 475 Fonction cardinale/Cardinal Function وظيفة أساسية
- 476 Fonction catalytic/Catalytic Function وظيفة مساعدة
- 477 Fonctionnalité différentielle/Differential Functionality وظيفة تمييزية
- 478 Pausse/Pause وقفة
- 479 Flash-back/Flashback ومضة ورائية
- 479 Illusion référentielle/Referential Illusion وهم مرجعي

ياد

- 482 Journal intime/Intimate Journal يوميات خاصة
- 493 المراجع باللسان الأجنبي
- 504 مواد المعجم بالفرنسية
- 511 مواد المعجم بالإنكليزية

كتاب
الكتاب



لقد أردنا لهذا المعجم أن يسهل معرفة هي الترميزية المعروفة
مقدم للمعجمين والمثلثة أكلة على توسيع لهم ما استلزم
وتلك ما هي في هذا المعجم المصنوع الذي أصبح منه
مصادر لليلة ونسبوا المباحث الأربعة وغير الأربعة وتلك
هذه الفقرة قد أسهمت في تطوير المعجميات مرفقة وفيها في
المعجم الثقافي العربي

لقد طلب إنجاز مثل هذا المعجم ولما وجهنا وثلاثة
مجموعة من المعجمين المتخصصين مرساة بأهمية العناية
بالمصطلح في مجال المعجم بمسألة شاسعة على شكل
المعجم ومحاولة التمدد والاضطراب

كما نطلب أيضا تعاون مجموعة من المعجمين من المقطع
عربية مختلفة، استند بأن سفر وترويح مثل هذا العمل في
الوقت أيضا لدى قراء العربية وساهم في تحقيق غاية مهمة
تهدف لتجاوز والتوحيد والمواكبة

فهم تجاوز للمحاولات السابقة، وهو توحيد لها وهي
استعماله بصورة مختلفة دون تسميها وتماثل، وهو أيضا
مواكبة لما توجس إليه النقاد والمعجميون المعجميون في
المصطلحات العربية

الكتاب

الكتاب

